

*Arkea,
teattereita
ja unelmia*



Anna Katariina Pesonen,

opinnäytetyö, Aalto-yliopisto,

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu,

Taiteen laitoksen Porin yksikkö,

Visuaalisen kulttuurin maisteriohjelma 2012

Sisällys:

Johdanto	4
Osa 1	
28 valokuvaa siitä, miten Bollywood näkyy intialaisen elämässä	
Osa 2	
Kuvat tekstinä – arkea, teattereita ja unelmia	
2.1. Julisteet kaupunkikuvassa	38
2.2. Täytettä aisteille	45
2.3. Tähdet kuin jumalat	50
Osa 3	
Bollywoodin merkitys	
3.1. Yksilö, yhteisö ja Intian valtio	55
3.2. Maan ulkopuolella	58
Osa 4	
Valokuvaessee kertomassa	
4.1. Dokumentaarisen perinne	60
4.2. Yksi kuva – kuvasarja	62
4.3. Kuvan ja tekstin suhde	64
Päätelmät	67
Kuvien aiheet järjestyksessä	69
Lähdeluettelo	70

Johdanto

Historia löi leimansa Intialle elokuvamaana. Kun Lumièren veljesten elokuvaesitys pidettiin Bombayn Watson-hotellissa seitsemäs heinäkuuta 1896, ihmiset haltioituivat näkemästään ja sanomalehdessä annettiin niin ylistäviä lausuntoja esityksistä, että viikon kuluttua elävät kuvat siirtyivät Novelty-teatteriin, missä istuimia oli enemmän kuin Watsonissa.¹ Ihmisten reagoinnista valkokankaan tapahtumiin, erityisesti junan saapumiseen asemalle, on kahtalaista tietoa.

B.D. Garga kertoo *From Raj to Swaraj* –teoksessaan ihmisten pidättäneen hengitystään, kun ”juna lähestyi valkokankaalta yleisöä”.² Toisaalta *Frames of Mind* –teoksessa P.K. Nair puolestaan kirjoittaa intialaisten ottaneen junan lähestymisen tottuneemmin kuin Lumièren näytöksissä muissa maissa.

”Tapahtuma ei luonut paljonkaan liikehdintää yleisön joukossa. Kukaan ei juossut ulos näytöksestä, kun juna lähestyi valkokankaalta ihmisiä, kuten tapahtui muualla. Intialainen katsoja otti elokuvakokemuksen aivan kuin se olisi jo ollut hänelle jotain tuttua.”

(”And so when the Lumière brothers’ representatives held the first public showing at Bombay’s Watson’s Hotel on July 7, 1896, the new phenomenon did not create much of stir here and no one in the audience ran out at the image of the train speeding towards them, as it did elsewhere. The Indian viewer took the cinematic experience in his stride as something already familiar to him.”)³

Lumièren veljesten elokuvaesitykset jatkuivat Bombayssa suhteettoman kauan, vaikka sadekausi monsuuni alkoi ja vaikka esitykset oli arvioitu alun perin jatkuvan vain muutaman illan. Kun esitykset olivat kestäneet pari viikkoa, *Times of India* raportoi, että huonosta säästä huolimatta suuri yleisösuosio saa näytökset jatkumaan edelleen.⁴ Yrityksiä esitysten lopettamiseksi oli useita ja niin oli myös jatkoaikoja.

Nykyisin Intian kaupungeissa elokuvilta ei voi välttyä. Näyttelijät ovat milloin missäkin elektroniikka-, kynä tai Coca Cola -mainoksissa, massiivisissa elokuvajulisteissa ja myyntikojujen dvd-elokuvien kansissa. Useimmat näyttelijöistä eivät arastele myydä kasvojaan sinne, mistä rahaa tulee. Ilmeisesti pelkoa liiasta kulumisesta ei ole – katsojat tahtovat edelleen nähdä Amitabh Bachchania, Shah Rukh Khania, Kareena

Kapooria ja Aishwarya Rai Bachchania valkokankaalta välittämättä siitä, että näyttelijöiden kuvat koristavat yhtäläisesti jalokiviliikkeiden ja virvoitusjuomien mainoksia.

Mumbain elokuvakaupungissa näyttelijät ovat kuin eläviä jumalia. Päivälehtien sivuilla on seurapiiripalstoja, joissa tunnistetaan kuuluisuuksia kadulta ja muiden julkisten järjestämistä juhlista. Mumbaissa myös asuu tunnetuimpia näyttelijöitä, kenen tahansa ohikulkupaikkojen välittömässä läheisyydessä. Talot ovat kuitenkin muurein ympäröityjä ja ympäri vuorokauden vartioituja – eli tämän verran eristettynä muusta maailmasta ja mahdollisilta fanien hyökkäyksiltä.

Intiassa rikkaan on suhteellisen helppo välttyä ottamasta osaa maan arkitodellisuuteen, jota edustavat katujen köyhät asumuksineen, raajojaan menettäneet kulkukoirat ja ylipäänsä kaikki roska kaupungeissa. Varakkaat elävät kodeissaan, joista he kulkevat ostoskeskuksiin ja tapahtumiin omien autonkuljettajiensa kyyditsemänä. Tällöinkin he ovat turvassa lialta ja kerjäläisiltä, vaikka rahaa anova käsi koskettaisikin joskus liikennevaloissa auton tummennettua ikkunaa. Intiassa on omat kuljettajat ja taksit varakkaammille, auto-, pyörä-, jalkariksat, bussit, metrot ja paikallisjunat köyhemmille. Sanomattakin selvää on, että jälkimmäisiin ylempi keskiluokka ei usein koe tarvetta astua. Tällainen kuilu on siis fanien ja elokuvatähtienkin välillä, vaikka tähden asuintalo sijaitsisi kaupungin keskeisellä ohikulkupaikalla.

Äärimmäisistä fani-idolisuhteista huolimatta keskivertointialaisen suhde elokuvaan on hyvin arkinen. Elokuva on Intian hallitsevin viihteen muoto ja kaikki tuntevat elokuvamaailmaa vähintäänkin tunnetuimpien näyttelijöiden ja hittielokuvien verran. Elokuvamaailma ei välttämättä nostata sen kummempia tuntemuksia kuin ajatuksen lähteä katsomaan juuri ilmestynyt elokuva ja muodostamaan siitä oma mielipide, kuten uutisesta päivittäislehdessä. Intialaisten nuorten aikuisten uutuuselokuvia koskevissa keskusteluissa viitataan usein näyttelijäsuorituksiin ja verrataan niitä muutaman eri elokuvan kesken. Elokuvien musiikkikappaleisiin tartutaan kuuntelemalla ja laulamalla niitä yhdessä.

Bollywood-elokuvista valtaosan voi luokitella genreltään melodraamaksi. Tieto ei silti riitä länsimaissa intialaisen elokuvan ymmärtämiseen, sillä intialaista melodraama-genreä ei voi suoraan rinnastaa amerikkalaiseen vastaavaan.⁵ Laulut ovat palvelleet eri tehtäviä Hollywoodissa ja intialaisessa populaarielokuvassa.

Partha Chatterjeen mukaan Hollywoodissa laulujen tehtävänä on ollut viedä eteenpäin elokuvan tarinaa tai esimerkiksi esitellä yleisölle ennestään tuntematon laulaja.⁶ Rosie Thomasin mukaan Intiassa laulut vievät eteenpäin elokuvan *flowta*. Niissä pysähdytään kuvailemaan henkilöiden tunnemaailmaa fantasioiden muodossa.⁷ Länsimaihin levitettävissä Bollywood-elokuvissa laulu- ja tanssijaksoja on usein karsittu elokuvien pituuden lyhentämiseksi. Ainakin Thomas on kuitenkin sitä mieltä, että käytäntö leikkaa samalla elokuvista pois jotain olennaista.⁸ Intialaisten elokuvien kolmen tunnin perusmitta on joskus liikaa länsimaalaisyleisöille ja siksi lyhentämistä tapahtuu.

Elokuvien näkyvyydestä Intiassa on aikaisemmin tehty kuvateoksia, kuten Rachel Dwyerin ja Divia Patelin *Cinema India – The Visual Culture of Hindi Film* (2002) ja David Blameyn ja Robert D’Souzan toimittama *Living Pictures – Perspectives on the Film Poster in India* (2005). Teokset ovat keskittyneet lähinnä julisteiden kuvaamiseen Intian eri kaupungeissa. *Cinema India* keskittyy elokuvien visuaaliseen tyyliin, mainostamiseen ja visuaalisten merkitysten kautta kansallisen ja kulttuurisen identiteetin rakentamiseen. *Living Pictures* –teoksessa eri kirjoittajat, kuten Rosie Thomas, kytkevät tiettyjen postereiden ilmestymisajankohdat muihin poliittisiin ja

⁵ Dimitris Eleftheriotis, ”Genre Criticism and Popular Indian Cinema” teoksessa *Asian Cinemas, A Reader & Guide*, toim.

Dimitris Eleftheriotis ja Gary Needham (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2006) 273.

⁶ Partha Chatterjee, ”A Bit of Song and Dance”, teoksessa *Frames of Mind, Reflections on Indian Cinema*, toim. Aruna Vasudev (New Delhi: UBSPD, 1995) 198-199.

⁷ Rosie Thomas, ”Popular Hindi Cinema” teoksessa *World Cinema, Critical Approaches*, toim. John Hill ja Pamela Church Gibson (New York: Oxford University Press, 2000) 157-158.

⁸ Emt. 157-158. Thomas keskittyy kirjoituksessaan käsittelemään intialaisten elokuvien ’toiseutta’ Hollywood-elokuvaan nähden.

¹ B.D. Garga, *From Raj to Swaraj, The Non-fiction Film in India* (New Delhi: Penguin Viking, 2007) 3.

² Emt. 2.

³ P.K. Nair, ”In the Age of Silence”, teoksessa *Frames of Mind, Reflections on Indian Cinema*, toim. Aruna Vasudev (New Delhi: UBSPD, 1995) 4, käännös minun.

⁴ Erik Barnouw ja S. Krishnaswamy, *Indian Film* (New York: Oxford University Press, 1980) 1.

populaareihin tapahtumiin samana aikana.

Thomas on kiinnostavasti rinnastanut Homi Wadian elokuvien *Zimbo Finds a Son* (1966) ja *Khilari* (The Player, 1968) ilmestymisajankohdat Beatlesien vierailuihin Intiassa. Hän miettii, huomasivatko Beatlesien jäsenet Wadian elokuvien julisteita Intiassa ollessaan ja mitä Beatlesit olivat mahtaneet oppia mahdollisista keskusteluista Cadillac-kuskiensa tai Pohjois-Intian kyläläisten kanssa senhetkisistä suosikkielokuvista ja tähdistä.⁹ Olivathan Beatlesit kiinnostuneet muuten Intian kulttuurista, mutta kaiketi enemmän maan perinteisestä musiikista ja hengellisestä annista. Thomas toteaa, että Beatlesit vahvistivat vierailullaan sitä stereotypiaa, joka länessä oli muodostettu Intiasta. Siinä missä länsi edusti moderniutta ja edistyksellisyyttä, itää pidettiin mystisenä ja takapajuisena.¹⁰ Intialaiset ovat elokuvahistoriansa alusta lähtien seuranneet länessä ilmestyviä aiheilmia. Dadasaheb Phalke, intialaisen elokuvan isä, sai inspiraation esittää intialaisia jumalia valkokankaalla, kun hän näki ranskalaisen Pathé-tuotantoyhtiön mykkäelokuvan *The Life and Passion of Jesus Christ* (1902). Phalken ensimmäinenokuva *Raja Harichandra* ilmestyi vuonna 1913 ja *Shri Krishna Janma* (The Birth of Shri Krishna) vuonna 1918. Wadian elokuvatkin ovat toisintoja amerikkalaisista Tarzan-filmeistä. Thomas vertaa sitä, miten Tarzan-elokuvat oli mukautettu Intian maaperälle.

Thomasin mukaan Intiassa tehtyjen kopioiden sanotaan helposti olevan suoria lainauksia alkuperäisistä Hollywood-elokuvista, mutta todellisuudessa ne voivat olla kaukana niistä.¹¹ Sankari voi pysyä Hollywoodin versiosta samankaltaisessa roolissa myös intialaisessa populaarielokuvassa, mutta muuten elokuvan materiaali muokataan intialaiseen makuun. Tämä voi koskea yhtä hyvin elokuvan visuaalisia elementtejä, miljöötä, juonta kuin sankarin ohella muita näyttelijöitäkin. Tätä Thomas argumentoi siten, että vain näin mukautettuokuva voi olla yleisömenestys Intiassa. Toki intialaista elokuvaa voidaan markkinoida ulkomaalaisella brändillä, mutta elokuvan sisällön tulisi silti vastata intialaista tottumusta.

Intian ulkopuolella valokuvauksellista sosiologista tutkimusta on tehty muun muassa teoksissa Allan Sekula: *Canadian Notes* (1986), jossa valokuvaaja tarkastelee rahan näkyvyyttä Kanadan kahden alueen, pääkaupunki Ottawan ja nikkelin kaivamiseen keskittyneen Sudburyn rakennuksissa¹² sekä Mikko Auerniitty ja Harri Heinonen: *Football Landscapes - Jalkapallon jäljet* (2011), jossa valokuvaajat ovat dokumentoineet jalkapalloa osana maisemaa ja kaupunkitilaa, jalkapallon jälkeensä jättämiä jälkiä, kun pelaajat ovat jo poistuneet paikalta. Projekti on toteutettu eri Euroopan maissa, kuten Italiassa, Saksassa ja Suomessa.¹³ Näiden teosten pohjalta pystyin tarkastelemaan, miten tiettyä aihetta (raha, jalkapallo) on havainnoitu ja kuvattu aikaisemmin kaupunkiympäristöissä, ihmisten asuttamilla paikoilla.

Länsimaissa intialainenokuva on saanut eniten jalansijaa Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa, mikä johtuu intialaisten diasporasta näihin maihin. Suomessa intialainenokuva lisää tunnettuuttaan pääasiassa festivaali- ja televisiolevityksessä. Intialaisen elokuvan kokonaisansiot jäävät täällä silti edelleen vastaanottamatta, sillä Intiasta poimitaan vain se tietty osa, jota halutaan toistuvasti korostaa, esimerkiksi intialaisten elokuvien eksoottisuusarvo. Intialaisia elokuvia pidetään täällä helposti ylivihteellisinä, teatraalisina ja turhan pitkinä,

kuten mainitsin aiemmin. Bollywoodin vakavaa puolta, kuten sosiologisia ja poliittisia yhteyksiä, ei varsinkaan Suomessa paljonkaan tunneta.

Tein omat kuvausmatkani Intiaan loka-marraskuussa 2011 (Delhi – Mumbai – Delhi) ja tammikuussa 2012 (Delhi – Kalkutta – Chennai – Goa – Delhi). Kuvasin yhteensä viidessä Intian osavaltiossa ja osavaltioiden pääkaupungeissa. Opinnäytetyöhöni haastattelin vielä matkojeni jälkeen kahta intialaista professoria, elokuvateoreetikkoa ja elokuvatekijää siitä, mikä heidän mielestään Bollywoodin merkitys on Intiassa yksilölle, kansalle, yhteiskunnalle ja valtiolle. Lisäksi halusin kuulla vastaajien intialaiseen elokuvaan liittyviä muistoja. Pystyin hyödyntämään työssäni näiden neljän henkilön vastauksia, joissa kumpaankin tai jompaankumpaan kysymykseen oli vastattu.¹⁴

Eniten itseäni kiinnostivat tutkimuksessani intialaisen populaarielokuvan ja Bollywoodin sosiologiset merkitykset. Opinnäytetyöni taustakysymyksinä ovat, voiko intialainen populaariokuva eheyttää jonkun arkea merkittävästi, varmistavatko Bollywood-elokuvat yhteiskunnan koherenssia Intiassa ja voivatko elokuvat vaikuttaa esimerkiksi Intian luokkaerojen vähenemiseen. Kuvani ovat tutkimus intialaisten suhteesta populaarielokuvaan. Toteutin aikeeni valokuvaamalla Intian viidessä kaupungissa sitä, miten intialainen populaariokuva näkyy ihmisten elämässä ja kaupunkikuvassa.

Olen työskennellyt toimittajana kymmenen vuotta ja opiskellut MA in Film Studies –tutkintoni Jadavpurin yliopistossa Kalkutassa, Intiassa, vuosina 2007-2009. Aikaisemmin olen tutkinut elokuvan näkyvyyttä Intian kaupunkikuvassa ”Masculinities in the Society” –kilpailussa, jossa valokuvasin miespuolista opiskelukaveriani yhdessä elokuvajulisteiden kanssa. *Idols of the City* -sarjassani pohdin sitä, millaisen mieskuvan Kalkutan elokuvajulisteet antoivat ja miten kuka tahansa intialainen mies suhtautuu kuvien ihanteellisina pidettyihin miehiin.

Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun, Taiteen laitoksen Porin yksikössä, Visuaalisen kulttuurin maisteriohjelmassa, valokuvaus on toiminut taiteellisenä ilmaisumuotonani. Opintojeni aikana valokuviani on ollut yhteensä neljässä eri näyttelyssä. Opinnäytetyössäni yhdistyy kaksi mielenkiinnon kohdettani, valokuvaaminen ja kirjoittaminen. Pääpainon halusin kuitenkin olevan valokuvauksessa ja valokuvaeseen prosessissa. Mikäli saan rahoituksen, kuvani tulevat näyttelyyn Rakkautta ja anarkiaa –elokuvafestivaalin yleisötiloihin Helsingissä syyskuussa 2012. R&A on Artisokka-festivaalin lisäksi ainoa tapahtuma, joka julkistaa vuosittain uutta Bollywood-elokuvaa Suomessa.

Haluan kiittää Taiteen Keskustoimikuntaa Intiaan suuntautuneisiin kuvajournalistisiin matkoihin saamastani apurahasta ja M.J. Saarnilehdon säätiötä stipendistä opinnäytetyöhöni. Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa, Taiteen laitoksen Porin yksikössä, kiitän erityisesti ohjaajaani Harri Laaksoa. Lisäksi kiitos laitokseni ulkopuoliselle ohjaajalle Rosie Thomasille Westminsterin yliopistossa ja seuraaville henkilöille, jotka ovat osaltaan vaikuttaneet edistävästi opinnäytetyöni valmistumiseen: elokuvatähti Amitabh Bachchan, elokuvateoreetikko ja –kriitikko Amrit Gangar, professori Moinak Biswas, festivaalijohtaja Pekka Lanerva, lehtikuvaaja Hanna Leppänen, Intiassa kuvauspaikkojeni henkilökunta, kuvissani esiintyneet henkilöt sekä Chris, Äiti, Olli ja Raisa.

⁹ Rosie Thomas, ”Zimbo and Son Meet the Girl with the Gun” teoksessa *Living Pictures, Perspectives on the Film Poster in India*, toim. David Blamey ja Robert D’Souza (London: Open Editions, 2005) 27-29.

¹⁰ Kulttuurin kahtiajako materiaaliseen ja henkiseen tapahtui 1850-luvulta eteenpäin, kun suurin osa Intiaa oli jo Brittien siirtomaana. Länsi nähtiin materiaalisena ja Intia henkisenä. Lännen ja idän erojen rakentumisesta voi lukea esimerkiksi teoksesta Partha Chatterjee, *The Nation and It’s Fragments, Colonial and Postcolonial Histories* (Delhi: Oxford University Press, 1993) 119-120.

¹¹ Rosie Thomas, ”Zimbo and Son Meet the Girl with the Gun” teoksessa *Living Pictures, Perspectives on the Film Poster in India*, toim. David Blamey ja Robert D’Souza (London: Open Editions, 2005) 31.

¹² Allan Sekula, *Canadian Notes* (Los Angeles: Los Angeles Contemporary Exhibitions - LACE, 1986).

¹³ Mikko Auerniitty ja Harri Heinonen, *Football Landscapes - Jalkapallon jäljet* (Helsinki: Suomen Urheilumuseosäätiö, 2011).

Osa 1

*28 valokuvaa siitä, miten Bollywood
näkyi intialaisen elämässä*





























Osa 2

Kuvat tekstinä – arkea, teattereita ja unelmia

on hänen mielestään samalla haavoittuva ja luottavainen. Nukkuva on puolustuskyvytön, joten nukkumapaikan täytyy olla jollain tavalla nukkujan tuntema. Paikassa tulee olla nukkumistilannetta varten tarpeeksi turvalliset olosuhteet. Osa kuvatuista henkilöistä nukkui Vuorisen mukaan kadulla pakon sanelemana, osa näytti nukkuvan julkisella paikalla vapaaehtoisesti.³ Tämän Vuorinen oli ilmeisesti päätellyt esimerkiksi varusteista, kuten kasatuista pahveista, nukkujienvälikappaleilla.

Katu on yleensä julkinen ja koti yksityinen paikka. Intiassa nämä kaksi käsitettä sekoittuvat, koska suuri määrä ihmisiä asuu kadulla ja näin ollen julkinen ympäristö onkin heidän kotinsa, eli yksityinen tila. Intiassa on tavallista, että kadulla peseydytään, pestään pyykkiä, tehdään ruokaa – ja nukutaan. Ehkä tästäkin syystä, julkisen ja yksityisen sekoittumisesta johtuen, kadulla nukkuvan henkilön valokuvaaminen voi aiheuttaa itselleni osittain epämiellyttävän olon. Turistit kuvaavat Intiassa helposti kaikkea, mitä kadulla tapahtuu, koska se on heille eksoottista. Olen itse kuvannut kerran naista pesemässä pyykkiä kadun vesipostissa, ja nainen sylkäisi suuntaani.

On tietenkin suurta typeryyttä olettaa, että kaikki haluavat olla kuvattavana, mikä sekin on Intiassa hyvin yleistä. Kuitenkin esimerkiksi juuri naisten kohdalla asia voi olla päinvastoin, eli he haluavat piiloutua kameralta. Lisäksi kadulla pyykkinsä pesevä voi ajatella länsimaalaisen henkilön tulevan ulkopuolisena kuvaamaan röyhkeästi hänen reviiirilleen sitä kunnioittamatta. Koetan nykyään aina tunnustella tilannetta ja sopia joko puheella tai eleillä kuvaamisesta etenkin, jos kuvaan yksittäistä henkilöä tai naista. Osalla muslimeista on lisäksi uskomus, jonka mukaan valokuvaaminen varastaa heidän sielunsa. Tästä syystä Suomenkin kouluissa joskus törmää siihen, että muslimit eivät halua lastensa esiintyvän esimerkiksi kouluissa otetuissa lehtikuvissa. Intiassa on myös runsaasti muslimeja, vaikka enemmistö maan asukkaista onkin hinduja. Kaikkia valokuvaamiseen liittyviä kulttuurisia seikkoja on luultavasti mahdotonta huomioida, jollei kulttuuria tunne hyvin ennalta. Osa valokuvaamisen kohteliaisuussäännöistä on taas universaaleja, kuten luvan pyytäminen.

Intia on maailman suurin elokuvatuottaja. Tuotantomäärä on pysynyt useiden vuosien ajan noin 1000 kokopitkässä elokuvassa vuositasolla. Tästä määrästä Bollywoodin hindinkielisiä elokuvia valmistuu viidesosa, eli noin 200 täyspitkää elokuvaa vuosittain. Uutuuselokuvien julisteita löytyy siis kaupungeista etsimättäkin. Samoin uutuuselokuvat voivat olla liitetty esimerkiksi matkapuhelinoperaattorien mainoskampanjoihin ja näinokuva voi olla esillä useissakin yhteyksissä samanaikaisesti. Myös elokuvien musiikki alkaa kuulua kaduilla matkapuhelinten soittoääninä ja ostoskeskuksissa taustamusiikkina. Tiettyjen elokuvien ympärille syntyy suurempi huomio kuin toisten – tätä määrittää tietenkin elokuvalla luotu mainosstrategia jo ennen tuotannon valmistumista.

Kalkutassa ja Delhissä kuvasin ravintolan ja pubin seinille maalattuja näyttelijöiden kuvia. Näyttelijät ovat paikoissa eri aikakausilta. Kalkutassa nykynäyttelijöiden, Hrithik Roshanin ja Kajolin, kuvat oli maalattu kirkkailla väreillä. Haastattelin ”Mirch Masala” –nimisen paikan managerin, jolta sain luvan kuvien ottamiseen. Silti oven takana ulkopuolella paikan sisäänheittäjä tarkkaili jatkuvasti, kun kuvasin. Intiassa kaikkien julkisten sisätilojen, etenkin ostoskeskusten, rautatie- ja lentoasemien, kuvauksessa on hyvä osoittaa kohteliaisuutta, jotta välttyy ongelmilta. Joskus täysin yhdentekeviltä tuntuvissa kuvaustilanteissa vartija on tullut käskemään pois paikalta kuvaamasta. Opinnäytetyötä varten kuvatessani sovin aina vartijoiden kanssa etukäteen kuvaavani jotakin kohdetta, mikäli näin heitä olevan kuvauspaikoissani, esimerkiksi myös elokuvateattereiden alueilla.

Mirch Masalan manageri Umesh Mathur kertoi ravintolan avautuneen vuoden 2000 maaliskuussa. Sitä ennen saman ketjun paikka perustettiin Ahmedabadiin vuonna 1992. Ravintolan tyylistä on vastannut tunnetun Ahmedabadissa sijaitsevan National Institute of Designin (NID) opiskelija Vipul Shah, joka omistaa Vee

1 Kalkutta on perinteisesti intialaisen taide-elokuvan kaupunki. Siellä elää kuitenkin myös Intian valtavirtaelokuvalla läheinen tuotanto, kuten esimerkkinä telugunkielisestä elokuvasta tehty bengalinkielinen versio *100%Love* (2012). Myös juliste muistuttaa erehdyttävästi Bollywood-postereita.

2 Sotakuvauksessa kuolleiden kuvaamisella on tietysti myös tiedonvälityksellinen funktio, jolloin valokuvaaja menee paikan päälle sota-alueelle ja näyttää valokuviansa välityksellä ihmisille muualla maailmassa, mitä sota-alueella tapahtuu. Tähän voi liittyä kuolinuhrien kuvaamista.

3 Satu Hakala, ”40 newyorkilaista ahtautuu Galleria Rongaan” (Keskustori.fi –sivusto 21.12.2010). Nähtävillä osoitteessa: <http://www.keskustori.fi/ajankohtaista.php?ID=3114> (viimeksi käyty 16.4.2012).

Design –nimisen arkkitehtitoimiston.⁴ Maalausten lisäksi paikassa oli muuta rekvisiittaa, ikään kuin lavasteita: auto, puita ja elokuvamaailmaan viittaavat ruokalistat. Halusin tietää lähinnä, ketkä Mirch Masalassa käyvät syömässä. Ruokalistan hintojen perusteella paikka ei ollut ainoastaan varakkaimmille, mutta toisaalta ei myöskään välttämättä keskiluokkaa varattomammille, ei ainakaan joka viikonlopun ruokailupaikaksi. Mathurin mukaan paikassa käyvät ”nuoret, vanhat ja keski-ikäiset”, eli sekalainen väestö. Manageri kertoi, että kävijät arvostavat erityisesti ravintolan omaleimaista tyyliä. En ollut itsekään törmännyt aiemmin vastaavankaltaiseen ravintolaan, vaikka olen matkustanut Intiassa yli kymmenen vuoden aikana paljon.

Delhissä Thugs-niminen pubi, pieni ja hämärä istuskelupaikka, sijaitsi isommassa kompleksissa, Broadway-nimisessä hotellissa. Alakerran ravintolassa oli myös pieni elokuvaosasto, jossa oli kuitenkin kuvattu vain Hollywoodia. Yläkerran Thugs-pubiin oli koottu seinille kuvia vanhoista intialaisista ja amerikkalaisista elokuvasukkareista pahisten rooleissa. Paikka oli hyvin miehin, koska kaikki kuvat olivat miesten kuvia. Edes peloton Nadia (Fearless Nadia) tai Phoolan Devi eivät olleet naisista päässeet mukaan repertuaariin.⁵ Kuvaushetkellä paikassa oli juomassa ja syömässä vain yksi pöytäseurue, miehiä kaikki. Paikka oli niukasti valaistu ja keskistyi valokuvaamaan seinien sankareita, jotka oli maalattu kellertävin ja mustin sävyin. Pystyin päättämään näyttelijöiden ulkonäön perusteella, ketkä heistä olivat intialaisia. Tyypillisiksi piirteiksi voi mainita tuhdit, mutta tarkkaan muotoillut viikset ja kookosöljyllä hoidetut hiukset, jotka on kammattu taaksepäin. Etelä-Intian elokuvateollisuudessa miehillä viikset ovat edelleenkin muodissa ja tästä johtuen niitä näkee brändinomaisesti nykyisessä tamilielokuvassa. Etelä-Intian naistähdet ovat taas ihanteellisesti hieman pyöreämpiä kuin Mumbaiin naisnäyttelijät.

Chennaissa, Tamil Nadun osavaltiossa, tehty tamilielokuva on tuotantomääriltään Bollywoodin jälkeen suosituin elokuvateollisuus Intiassa. Intian useista erikielisistä teollisuuksista tamilielokuva on sisällöltäänkin samankaltaista kuin populaari hindielokuva. Tamilielokuvien teemat ja juonenkäännteet seurailevat paljolti hindielokuvien tarinoita. Intialaisessa kaupallisessa hindi- ja tamilielokuvassa elokuvan keskiössä on usein perhe. Elokuvuihin on mahdollista luoda jännitettä perhesiteiden rikkomisella, mutta lopussa kaikkien perheenjäsenten on oltava jälleen sovussa.⁶ Perhesuhteisiin luodaan jännitteitä siten, että perheen lapsi haluaa avioitua rakastamansa kumppanin kanssa, kun taas vanhemmat eivät hyväksy liittoa. Tai vaihtoehtoisesti perheen lapsi ei noudata kulttuurisia traditioita, mikä aiheuttaa perheen sisäisiä ristiriitoja. Lopulta perhe yleensä hyväksyy rakkausavioliiton tai sukupolvien välisiin riitoihin perinteiden noudattamisesta löytyy kompromissiratkaisu. Jyotika Virdi kirjoittaa perheen keskeisestä asemasta Intian kaupallisessa elokuvateollisuudessa seuraavaa:

”Hindielokuva on ainutlaatuista siinä, että se käyttää perhettä ensisijaisena keinona tuoda esille kastia, luokkaa, yhteisöä ja sukupuolierottelua, muodostaen monimutkaisen mutta ratkaisullisen hieroglyfin. Tätä kautta hindielokuva määrittää kansaa ja rakentaa kansallista mielikuvaa Käyttämällä tehokasta

esitystapaa hindielokuva toimii tunnerekisterinä ja siksi myös virtuaalisena lähilukulaitteena käsikirjoituksen nimeltään ’kansa’ lukemiseen.”

”Hindi cinema is unique in using the family as the primary trope to negotiate caste, class, community, and gender divisions, making for complex but decipherable hieroglyphics through which it configures the nation and constructs a nationalist imaginary. Deploying an effective mode of address, Hindi cinema is an emotional register and therefore a virtual teleprompter for reading the script called ’nation’.”⁷

Intialainen perhemalli on perinteisesti laajempi kuin länsimaissa. Eri sukupolvet asuvat keskenään ja avioliitossa tyttö muuttaa pojan kotiin. Laajennettuun perhemalliin mahtuvat kaikki Virdin ehdottamat seikat, kuten kasti ja sukupuolierot. Näin intialainen perhemuoto heijastelee koko valtiota pienoiskoossa. Intialainen populaarielokuvakin esittää käsikirjoitusta koko maan yhteisön normeista, kun kaupallisten elokuvien keskiössä on esimerkkinä perhe.

Chennaissa, *The Hindu* –sanomalehdessä työskentelevä elokuvakriitikko Malathi Rangarajan on todennut, että käsikirjoituksen ja tarinan toteutuksen ohella hän arvioi elokuvassa näkyviä arvoja.⁸ Näihin sisältyvät muun muassa kulttuuriin ja totuttuun normiin liittyvät perinteet, sukupuoliroolit ja asenteet. Mikäli jokin ratkaisu ei miellytä intialaisyleisöä, katsoja ei epäröi kävellä teatterisalista ulos kesken näytöksen. Rangarajan kertoo katsojien antavan hänellekin joskus palautetta, kun he ovat menneet hänen suosittelemaansa elokuvaan ja ovat silti pettyneet. Kriitikon mukaan hänen velvollisuutensa on katsoa elokuvia peruskatsojan näkökulmasta ja arvioida siten, onko elokuva lipun hinnan arvoinen.

Ohjaajat voivat kohdata konservatiivisella maaperällä haasteita jo tuotantojen kuvausvaiheessa. Intialaissyntyinen, mutta nykyisin Kanadassa työskentelevä naisohjaaja Deepa Mehta joutui keskeyttämään Intian Varanasissa, Ganges-joen varrella, *Water*-elokuvansa (2005) kuvaukset vuonna 2000 voimakkaiden protestien vuoksi. Elokuva käsitteli aiheeltaan leskien kohtelua vuoden 1938 Intiassa, jolloin lesket eristettiin omaan yhteiseen asumukseensa ja he erottuivat muista ihmisistä kaljuksi ajellun päänsä ja käyttämänsä valkoisen lakanamaisen vaatetuksensa takia. Intian historiassa yleinen käytäntö on ollut *sati*, eli lesken heittäytyminen roviolle miehensä polttilaisuudessa.⁹ Käytäntö on kielletty lailla vuonna 1829 brittien toimesta. Vastaavat uskontoon liittyvät perinteet jatkuvat kuitenkin kiellosta huolimatta vähintäänkin jossain määrin. Hindulaisuuden sisällä on eri koulukuntia, joista osa tulkitsee *satin* liittyvän uskonnon pyhiin teksteihin ja osa ei löydä käytännölle mitään perusteita vanhoista kirjoituksista. Samoin maaseudulla perinteiset käytännöt jatkuvat tiukemmin kuin isommissa kaupungeissa. Nykypäivän kaupunkikulttuurissa leskien syrjintä tulee esille esimerkiksi siinä, etteivät he välttämättä edelleenkaan koe voivansa avioitua uudelleen. Intiassa yhteisön hyväksyntä on ihmisille erittäin merkityksellistä.

Mehtan elokuva *Water* keräsi protestoihia nimenomaan äärihindujen keskuudesta ja tuotanto piti lopulta kuvata Sri Lankassa. Olin itse yleisön joukossa, kun kyseinen elokuva esitettiin Keralan kansainvälisen elokuvafestivaalin avajaiselokuvana vuonna 2005. Festivaalinäytöksessä elokuva ei herättänyt protesteja – ehkä siitä syystä, että tällaisiin tapahtumiin hakeutuu kokenut yleisö, joka on jo nähnyt kansainvälistä elokuvaa

4 Umesh Mathur, haastattelu Kalkutassa 11.1.2012.

5 Peloton Nadia on Intian elokuvahistorian tunnettu naishahmo, joka peittosi jopa miehiä tappelu- ja ratsastustaidoillaan. Nadia ei ollut kuitenkaan intialainen, vaan australialainen ja tullut Intiaan isänsä työkomennuksen myötä. Intian elokuva-historian alkutaipaleella miehet näyttelivät naistenkin osat, koska näyttelijän ammattia ei pidetty aluksi ollenkaan naiselle sopivana. Nadia pystyi ulkomaalaisena naisena, intialaista naista helpommin, esiintymään niissä rooleissa, joita hän esitti ja luomaan itsestään käsitteen. Valentina Vitali, *Hindi Action Cinema, Industries, Narratives, Bodies* (New Delhi: Oxford University Press, 2008) 70-71, 100-115. Phoolan Devi oli puolestaan Intian legendaarinen naisrikkonen ja myöhemmin poliitikko. Hänestä on tehty elämäkertaelokuva *Bandit Queen* (1994).

6 Anna Pesonen, ”Intiassa näkökulman määrittää peruskatsoja, Kritiikin Uutiset 3/2004, 26-27. Rangarajan totesi näin kahdeksan vuotta sitten, mutta sama kaava pätee tarinoihin yhä – toki muutostakin tapahtuu esimerkiksi siinä, että erilaisia perhemalleja on alkanut näkyä valkokankaalla. Aiemmin lähinnä ydinperhe ja laajennettu perhe, jossa eri sukupolvet asuvat yhdessä, ovat olleet mahdollisia.

7 Jyotika Virdi, *The Cinematic ImageNation, Indian Popular Film as Social History* (Ranikhet: Permanent Black, 2007) 7, käännös minun.

8 Anna Pesonen, ”Intiassa näkökulman määrittää peruskatsoja, Kritiikin Uutiset 3/2004, 26-27.

Katso myös K. Moti Gokulsing & Wimal Dissanayake, *Indian Popular Cinema – A Narrative of Cultural Change* (New Delhi: Orient Longman Limited, 1998) 42-44.

9 Partha Chatterjee, *The Nation and It's Fragments, Colonial and Postcolonial Histories* (Delhi: Oxford University Press, 1993) 116.

vaihtelevista aiheista.

Joskus mielenilmauksia voi kuitenkin ilmetä erilaisista syistä elokuvien teatteriansi-iltojen yhteydessä, esityspaikkojen välittömässä läheisyydessä. Näin kävi esimerkiksi elokuvan *My Name Is Khan* (2010) kohdalla, koska elokuvan päänäyttelijä Shah Rukh Khan oli juuri ennen elokuvan ilmestymistä kommentoinut mediassa, että Intian krikettijoukkueet olisivat voineet hyvin valita tiimeihinsä pakistanilaisia pelaajia, mitä yksikään intialaisjoukkueista ei ollut tehnyt.¹⁰ Huolimatta siitä, että kyseessä on Khanin mukaan huomattavan lahjakkaat pelaajat, intialaiset eivät halua heitä riveihinsä, sillä naapurimaat ovat jatkuvassa epäsovussa keskenään. Ihmiset suuttuivat, kun Khan tuki pakistanilaispelaajien valintaa intialaisjoukkueisiin. He kerääntyivät teattereiden ympäristöön *My Name Is Khanin* ensi-illoissa ja aiheuttivat levottomuutta sen verran, että pääsivät uutisiin saakka. Elokuvan näytöksiä ei kuitenkaan keskeytetty.

Maiden välisiä suhteita kuvastaa hyvin se, ettei Intian ja Pakistanin pääkaupunkien, Delhin ja Islamabadin, välillä ole suoraa lentoyhteyttä, vaikka kyseessä ovat merkittävän kokoiset naapurimaat. Intia pitää Pakistania syyllisenä ainakin joihinkin viime vuosina maassaan tehtyihin terrori-iskuihin, joihin palaan seuraavassa teattereita käsittelevässä alaluvussa, Mumbain kaupungin yhteydessä. Maat ovat olleet myös sodassa keskenään vuonna 1971. Uskonnolla on merkittävä osana kitkan aiheuttajana. Intia on hinduenemmistöinen maa, siinä missä Pakistanin valtauskonto on islam.

Voimakkaat reaktiot ovat varsin tavanomaisia Intiassa. Yksilötasolla nuoret pariskunnat saattavat tehdä yhdessä itsemurhia ja kuolla rakkauden tähden, jolleivät he saa avioliitolleen perheidensä hyväksyntää. Pahimmillaan nuoret päättävät äkillisesti elämänsä, jos he saavat opinnoissaan huonon arvosanan. Kansa reagoi puolestaan joukolla silloin, kun vaikkapa bussista täytyy poistaa yksittäinen, muille harmia aiheuttava matkustaja. Tai kun kadulla tapahtuu kahden ihmisen välinen kahakka, se ei pysy Intiassa kauan aikaa vain kahdenvälisenä. Maassa on tavallisempaa sekaantua muiden asioihin ja ottaa kantaa kuin antaa länsimaisittain muiden hoitaa omat ongelmansa ja pysyä loitolla akuuteista tilanteista.

Käsitys yksityisistä ja jaettavista asioista on Intiassa erilainen kuin esimerkiksi Suomessa. Yksityistä on esimerkiksi rakastuneiden parien välinen intiimielämä, joka alkaa Intiassa jo pienimmistäkin eleistä; suurten kaupunkien kaduilla näkee harvoin naisten ja miesten kaulailevan toisiaan tai edes pitävän toisiaan kädestä kiinni. Melkein kaikki muu, kuin miehen ja naisen välinen intiimitila, on yhteistä jaettavaa. Omaa eväruokaa tarjotaan koulussa ja työpaikoilla muillekin. Oma lapsi voidaan laittaa vieraan syliin bussissa, jos itselle ei ole istumapaikkaa ja lapsen halutaan kuitenkin istuvan.

Käsitykseni mukaan ihmisten voimakas reagointi ja vallan ottaminen omiin käsiin Intiassa on suoraan seurausta siitä, ettei yhteiskunnan auktoriteetteihin voi kokea luottavansa. Auktoriteetit, kuten poliisi ja poliitikot, ovat korruptoituneita ja kansa on tottunut lahjuskäytäntöön. Myöskään sosiaaliturvaa Intiassa ei ole. Näistä syistä kansa kokee tarpeelliseksi toimia itse sen sijaan, että he odottaisivat viranomaisia ratkaisijoiksi pulmatilanteissa. Jos tilannetta vertaa Suomeen, täällä puolestaan ihmiset ovat hyvinkin auktoriteettijohtoisia, eikä ole kovinkaan tavallista, että suomalainen korottaisi ääntään viranomaisille (vaikka tarvetta olisikin). Suomi on yksi maailman vähiten korruptoituneista maista, joten viranomaisten toimintaan usein luotetaan. Suomessa keskustelua herättää lähinnä se, että joskus viranomaiset eivät ole hoitaneet tehtäväänsä parhaalla mahdollisella tehokkuudella, vaikka näin kuuluisi ideaalitalanteessa olla.

Ihmisten paljous Intiassa saa lisäksi aikaan sen, ettei kaikille yksinkertaisesti riitä vettä ja ruokaa. Suomeen

verrattuna elämisen lähtökohta on erilainen jo siinä, että ihmisiä on niin vähän. Tällöin kaikille voi ainakin periaatteessa tarjota perusturvan. Oman tämänhetkisen näkemykseni mukaan Suomessa ei ole köyhiä. Ei sillä tasolla, mitä köyhyys useimmissa muissa maissa tarkoittaa. Intiassa on köyhiä, mikä tarkoittaa sitä, että jo puhtaasta juoma- ja käyttövedestä on pula.

Asioiden ratkaisemiselle kansan tasolla on teoreettinenkin lähtökohta, joka on näkynyt myös intialaisessa populaarielokuvassa. Kun maaseudun kyläyhteisössä tapahtuu rikos, poliisi saapuu elokuvissa paikalle aina liian myöhään ikään kuin viestinä Intian virkavallan tehottomuudesta.¹¹ Käytäntö, jossa poliisi saapuu paikalle liian myöhään rikoksen tapahtuessa maalaiskylässä, vahvistaa myös kerta toisensa perään konservatiivista, feodaalista ja patriarkaalista kyläjärjestystä, jossa asiat ratkaistaan kylän päättäjien kesken. Käytäntö koskee Prasadin mukaan ainakin 1960-70-luvun elokuvia. Vuosina 1966-77 ja 1980-84 Intian pääministerinä oli Indira Gandhi, jota syytettiin korruptiosta.

Halusin sisällyttää kuvasarjaani joitakin kuvia Chennaista, sillä kaupungin elokuvateollisuus on niin lähellä maan valtavirtatuotantoa. Ulkokuvassa kaupungilla, yleisnäkymässä, näkyy mittakaavassa elokuvamainosten massiivisuus. Teatterin liepeillä oli kiinnostava, telinemäinen ja metalliputkista kasattu rakennelma, johon isokokoiset julisteet olivat kiinnitetty. Ihmiset telineiden alapuolella näyttivät minimaalisilta. Kyseinen näkymä voisi viitata siihen, kuinka vallitsevasti elokuvajulisteet ovat esillä kaupunkimaisemassa.

Toisaalla kaupungin hälinästä oli unohdettu kadun lehtikasojen joukkoon Etelä-Intian suurimman elokuvanimen, Maruthur Gopalan Ramachandranin, kuva. Elokuvavaikuttaja MGR menestyi myös politiikassa ja toimi Tamil Nadun osavaltion pääministerinä vuodet 1977-87, kuolemaansa saakka. MGR oli Etelä-Intian elokuva-alalta ensimmäinen henkilö, joka siirtyi politiikkaan. Hänen jälkeensä Etelä-Intian elokuvatähdistä ja politiikasta on puhuttu aina tiiviissä yhteydessä toisiinsa. Tämän poliittisen kytköksen osalta Etelä-Intian elokuvamaailma poikkeaa Mumbain teollisuudesta.

I love you –kaltaisia fraaseja on aina kuullut intialaisissa elokuvissa englanniksi. Nykyisin elokuvissa puhutaan hyvin usein sekaisin hindiä ja englantia. Kieltä kutsutaan tällöin Intian-englanniksi tai nimellä *Hinglish*. Myös muita kieliä sekoitetaan englannin kanssa ja huomasinkin tamilinelokuvan julisteessa klassisen fraasin näkyvällä paikalla. Tunnustus ”I love you” legitimoit Prasadin mukaan kahden rakastavaisen liiton ja sen myötä pari siirtyy yksityiseen tilaansa. Se, että tunnustus on aina englanninkielellä, voisi Prasadin tulkinnan mukaan viitata länsimaisen ydinperhemallin adaptoimiseen – englanninkielen puhumisen kauttakkin pari siirtyy tavallaan uuteen merkitysverkostoon.¹²

Kolonialismin aikakaudelta saakka Intiassa on vallinnut ristiriitainen suhde länsimaista tuleviin vaikutteisiin. Uusia vaikutteita on toisaalta ihannoitu, mutta samalla niiden on nähty olevan vahingollisia Intian omille perinteille. Intia on tavallaan edelleenkin perinteisen ja modernin välissä. Tämä vuoropuhelu on nähtävillä elokuvien tarinoissa, tarinoiden sisällön kehityksessä ja myös koko elokuvainstituutiassa Intiassa. Vuosikymmenten ajan intialaisessa populaarielokuvassa naiset ovat pukeutuneet sekaisin perinteisiin *sareihin*, myöhemmin tullessiin tunika- ja housupuku *salwar kameezeihin*, napapaitoihin ja farkkuihin. Uudet virtaukset, kuten muoti ja kielelliset ilmaisut, näkyvät elokuvissa. Elokuvan muotokin on muokkautunut amerikkalaisen valtavirtaelokuvan huomaamattoman ja rationaalisen kerronnan suuntaan, mutta tanssijaksot pysyvät kuitenkin juonessa, sillä intialaiselle ne ovat populaarielokuvan suola.

Siinä missä amerikkalainen elokuva nojautuu aristoteelisen kolmiosaiseen draamankaareen, jossa on alkuperä, keskikohta (kliimaksi) ja loppu, intialainen populaarielokuva pohjautuu perinteiseen *rasa*-teoriaan, jossa

¹⁰ Uutinen aiheesta nähtävillä osoitteessa:

http://www.dnaindia.com/sport/report_shah-rukh-khan-feels-pak-players-should-have-been-picked_1338972

(viimeksi käyty 16.4.2012). Lisäksi Intian tunnetun NDTV-uutiskanavan video, jossa Shah Rukh Khan puhuu Intian ja Pakistanin väleistä, ladattuna YouTubeen osoitteessa: <http://www.youtube.com/watch?v=5oRPKvzWXxM>

(viimeksi käyty 16.4.2012).

¹¹ M. Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi Film, A Historical Construction* (New Delhi: Oxford University Press, 2004) 209-212 ja tätä aikaisemmin Madhava Prasad, ”Cinema and the Desire for Modernity”, *Journal of Arts and Ideas*, 25-26 (1993) 77.

¹² M. Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi Film, A Historical Construction* (New Delhi: Oxford University Press, 2004) 112-113.

on yhdeksän erityyppistä päätunnetta.¹³ Rasan voi myös kääntää suomenkielellä mauksi. Elokuvalle, jossa mahdollisimman monta makua on täytettynä, on olemassa erillinen käsite, *masala movie*. Masala tarkoittaa suoraan hindistä suomenkielelle käännettyinä maustetta. Intialaiset populaarielokuvat eivät siis perustu loogisuuteen, vaan nimenomaan aisteille. Tämä voi aiheuttaa hämmennystä länsimaalaiskatsojissa, mikäli he eivät ole seikasta tietoisia. Palaan intialaisen elokuvan ja länsimaalaisten yleisöjen vertaamiseen opinnäytetyöni viimeisessä osassa.

Eleet elokuvamaailmasta tulevat arkikäyttöön valkokankaalta. Tahaton matkiminen tulee esille, kun mies juo metallisesta mukista isokokoisen mainosjulisteen alapuolella. Julisteessa Bollywood-näyttelijä Kunal Khemu juo nautiskellen kylmää Coca Colaa kyynärpää koukussa. Alapuolella seisovan ja mukista juovan miehen käsi on juuri samassa asennossa kuin näyttelijällä. Intiassa juodaan suurieleisen näköisesti sen vuoksi, että lasin reunaan tai pullon suuhun ei haluta koskea omilla huulilla. Juoman annetaan valua ylhäältä suoraan avonaiseen suuhun. Oletan tavan liittyvän siihen, että esimerkiksi vesipulloista muutkin pyytävät usein juotavaa. On siis hygieenisempää jakaa juotavaa, jos useiden ihmisten huulet eivät käy pullonsuulla.

Panajin New Marketilla kuvasin elokuvakioskin myyjineen. En kysynyt häneltä mitään tietoja, koska olin aiemmin saanut Mumbaissa torjuntareaktiot dvd-elokuvien kauppaajilta valokuvien ottamisesta. Luulen, että Panajin myyjällä oli liikkeessään sekä virallisia että kopioversioita elokuvista tarjolla. Voi myös olla, että eri kaupungeissa ja siis eri osavaltioissa poliisilla on erilainen katsanto piraattilevyjen myyntiin. Mumbaissa tilanne oli tiukka, minkä voi päätellä jo katukioskien vähydestä. Kalkutassa tilanne oli sama kuin Mumbaissa. Panajissa puolestaan ainakin tässä markkinapaikassa liikkeitä oli vieri vieressä – tosin ne myivät siis pääsääntöisesti virallisia elokuvaversioita, mahdollisesti myös kopioita.

Piraattilevyjen myynti näyttäisi hiljentyneen ainakin vuosista 2007-2009, jotka opiskelin Intiassa. Tuolta ajalta muistan vielä, kuinka yliopistomme elokuvalaitoksen viereisellä kadulla elokuvakioskeja oli vieri vieressä. Elokuvaopiskelijat kävivät hankkimassa niistä halvalla yhtäläisesti aasialaista, italialaista kuin itäeurooppalaistakin taide-elokuvaa. Nyt kyseisiä kioskeja ei ollut enää. Joko niiden poistuminen voi johtua tiukemmasta valvonnasta tai sitten kopioitujen dvd-elokuvien myynti ei kannata enää. Intiassa on joitakin dvd-valmistajia, muun muassa Moserbaer-merkki, jotka ovat alkaneet julkaista ainakin vanhempia intialaisia elokuvia puolet halvemmalla kuin kioskien kopiot. Muistan maksaneeni kopioista vuosia sitten 100-120 rupiaa (hieman alle kaksi euroa), kun taas Mosarbaerin dvd-elokuvat maksavat nykyisin elokuva- ja musiikkiliikkeissä 45 rupiaa (alle euron).

Markkinapaikassa oli myös elektroniikkakauppa, jossa myyjät istuivat toimettona. Yksi katsoo suoraan kameraan ja toinen katsoo televisiosta hindielokuvan mainosta. Heidän taustallaan hyllyt pursuavat näyttelijöiden kasvokuvia. Intiassa näyttelijät tuntuvat myyvän itsensä joka paikkaan, jalokivimainoksiin, kynäpaketteihin, mehukojujen plakaatteihin, lähes mihin vain. Luin opinnäytetyöni kirjoittamisen aikana uutisen, että elokuvaohjaajat tekevät myös mainoksia. He ohjaavat niissä näyttelijöitä samoin kuin elokuvissa. Päättelin, että ero kaupallisen elokuvan ja mainosten tekemisen välillä ei ole tekijöilleen suuri. Mainoksissa esiintymisen tai niiden tekemisen ei mitä ilmeisimmin nähdä myöskään heikentävän näyttelijöiden tai ohjaajien uraa elokuvamaailmassa. Taide-elokuvien tekijät ovat luonnollisesti asia erikseen.

Televisio on päällä monissa kaupoissa, kioskeissa ja jopa apteekkeissa. Usein niissä on menossa jokin intialainen populaarielokuva, koska niitä tulee runsaasti eri kanavilta. Omalle kohdalleni sattui opinnäytetyöni jälkimmäisellä matkalla Goalla tilanne, jossa odotin apteekin tiskillä palvelua. Myyjä seurasi apteekin televisiota, sillä elokuvassa oli juuri meneillään vetävä kohta. Elokuva voi olla joskus tärkeämpää kuin antibioottikuurin

myyminen asiakkaalle.

Slummeissa televisioita ei ole joka kodissa, mutta jos jossain on, sitä seuraa koko perhe ja mahdollisesti muutkin alueen asukkaat. Vastaavia tilanteita voi nähdä liikenteessä ajaessaan, mikäli köyhempiä asumuksia katujen varsilla tulee vastaan. Mielestäni vaikuttaa siltä, että köyhemmissä olosuhteissa yksi merkittävimmistä asioista on television ja nykyisin tietenkin matkapuhelimen omistaminen. Usein puhelimet ovat Nokian tuotantoa, mistä intialaisista valtaosa taas tietää Suomen.

Intiassa on perinteisesti ollut kiertäviä elokuvannäyttäjiä, jotka ovat kulkeneet myös syrjäisempiin kyliin. Ennen opinnäytetyöni toista Intian matkaa sain tietää Salim Baba –nimisestä vanhasta miehestä, joka pyörittää edelleen suosittuja elokuvia käsikäyttöisellä projektorillaan Pohjois-Kalkutassa. Onnistuin saamaan kännykkänumeron Salim Baban pojalle, jota en kuitenkaan tavoittanut lyhyessä ajassa puhelimitse. Sain lopulta tietooni myös elokuvannäyttäjän kotiosoitteen, mutta Salim Baba oli mennyt markkinapaikalle ostamaan lääkkeitä juuri, kun lähtöaamuna kävin alueella. Kaikki lähistöllä tunsivat miehen ja tapasin hänen vaimonsa.

Sain kuulla eräältä naiselta alueella, että elokuvannäyttäjä veloittaa 10 000 rupiaa eli noin 180 euroa valokuvaamisestaan. Vastasin naiselle, että kysyn asiasta tarkemmin Salim Babalta sitten, kun hän tulee kotiinsa. Jouduimme kuitenkin lähtemään, ennen kuin elokuvannäyttäjä palasi ostoksiltaan. Otin kuvat vain kadulta rakennuksen seinään liimatuista Salman Khanin sanomalehtikuvista ja kolmen näyttelijän, Salman Khanin, Aamir Khanin ja Shah Rukh Khanin kuvasta kadun seinustalla yhdessä poliittisen puolueen Trinamool Congressin (TMC)¹⁴ lipun, vaatteiden ja tavaroiden kanssa.

Tiesin, että Salim Babasta on tehty aikaisemmin ainakin yksi dokumentaarinen lyhytelokuva, Tim Sternbergin *Salim Baba* (2007).¹⁵ Ei ole tavatonta, että dokumenteissa esiintyville henkilöille maksetaan vastaavista projekteista. Intiassa 10 000 rupiaa on summa, jolla voi maksaa edullisen, suhteellisen siistin, kaupunkiyksiön vuokran neljä kuukautta. Kyseisellä alueella rahalla olisi tätäkin suurempi arvo.

2.2. Täytettä aisteille

The older heroines were more sensuous and erotic, no matter they were fully dressed on screen.

– *Amrit Gangar, elokuvateoreetikko ja -kriitikko, Mumbai*

Teatterissa elokuvakokemus alkaa lippuluukulta. Tällöin on viimeistään se hetki, jolloin valitaan, mitä elokuvaa mennään katsomaan. Osa intialaisista elokuvateattereista esittää vain paikallista, vaikkapa telugunkielistä, tuotantoa. Toisten teattereiden ohjelmistoon kuuluu sopuisasti niin Bollywoodin kuin Hollywoodinkin tarjonta. Lippuluukulta selviää myös, millainen katsomo teatterissa on. Joidenkin teattereiden lippuluukulla miesten ja naisten ilmoitetaan istuvan edelleen eri puolilla katsomoa. Lipun hintaa määrittävät teatterin taso, vuorokauden aika ja joskus myös istumapaikan sijainti. Lippuluukut Intian elokuvateattereissa ja paikallisjunien asemilla ovat samanlaisia. Lippu pyydetään lasin takana istuvalta virkailijalta pieneen aukkoon tai mikrofoniin puhumalla.

¹³ Rasa-teorian yhdeksän päätunnetta ovat rakkaus/erotiikka, urheus/sankaruus, raivo/viha, kauhu, myötätunto/sääli, inho, ihmetys/suurenmoisuus, hauskuus ja rauha. Katso esimerkiksi V. Geetha, Sirish Rao ja M.P. Dhakshna *The 9 Emotions: Of Indian Cinema Hoardings* (Chennai: Tara Publishing, 2007).

Paikallisjunien asemilla lippujonot ovat toisaalta jatkuvia. Elokvateattereiden ulkopuolelle syntyy pitkästi jonoa silloin, kun näytökseen on tullut kauan odotettu uutuushitti.

Sisällä salissa ihmiset puhuvat tai näppäilevät kännyköihinsä ennen elokuvan alkua. Nykyisin tapana on pääsääntöisesti laittaa puhelin hiljaiseksi elokuvan ajaksi. Ennen itse elokuvan alkamista valkokankaalle ilmestyy aina mustavalkoinen hindinkielinen sertifikaatti siitä, että elokuva on hyväksytty Intian elokuvatarkastamon, Central Board of Film Certificationin puolesta julkisesti esitettäväksi.¹⁶ Sertifikaattia seuraa kansallislaulu, jonka ajaksi yleisö elokuvasalissa nousee poikkeuksitta seisomaan. Tämän jälkeen alkaa itse elokuva, jonka keskellä on väliaika. Myynnissä intialaisissa elokuvateattereissa on samat popcornit kuin Suomessakin. Lisäksi saa ostaa voileipiä, *samosa*-piiraita, muita mausteisia snackseja, kahvia ja virvoitusjuomia.

CBFC:n tietojen mukaan 15 miljoonaa intialaista katsoo päivittäin elokuvia joko maan yhteensä yli 13 000:ssa elokuvateatterissa, videokasetilta tai kaapelitelevisiosta. Intiassa elokuvakokemus liittyy mielestäni tiiviisti siihen, että elokuva katsotaan muiden ihmisten kanssa, yhteisöllisenä tapahtumana teatterisalissa tai television äärellä jonkun kotona. Yhteisöllisyys liittyy Intian kulttuuriin ja elokuvakokemus vahvistaa tätä kulttuurista traditiota. Lisäksi kirjoitin aiemmin intialaisten reagoinnista ympärillä tapahtuviin asioihin. Teatterisalissa yleisö reagoi valkokankaan tapahtumiin kommentoimalla, huutamalla, taputtamalla käsiään ja vislaamalla.¹⁷ Vastaavasti salista kävellään ulos esimerkiksi silloin, jos ohjaaja on poikennut sovinnaisista ratkaisuista juonessa, kuten edellisessä alaluvussa todettiin.

Keskiluokan tapana on käydä elokuvissa koko perheellä. Usein mukana voi olla kolmekin sukupolvea ja pieniä lapsia. Keskiluokka suuntaa suurten kaupunkien keskustoissa sijaitseviin teatteriketjuihin, kuten INOX tai PVR Cinemas. Alempi luokka tyytyy multiplex-teattereita vaatimattomampiin saleihin. Elokuvalippujen hinnat vaihtelevat eri teattereissa tuntuvasti. Tällä hetkellä lippujen hinta on noin 50-300 rupiaa, eli alle eurosta noin viiteen euroon.

Elokvateattereiden edustoilla ja pitkissä jonoissa Delhissä näkyi pelkästään miehiä päivänäytösten alkaessa. Kysyin jonossa seisonelta miehiltä, mitä elokuvaa he olivat menossa katsomaan. He jonottivat *Agnepaathin* (2012) näytökseen. Tyypillistä Intiassa on, että miehiä on muutenkin julkisissa ympäristöissä enemmän kuin naisia. Madhava Prasad selittää tätä yksityisen ja julkisen alueen jakautumisella. Nainen dominoi yksityistä tilaa, eli kotia. Mies dominoi julkista tilaa. Samasta syystä suudelmakielto on ollut viime vuosiin saakka voimassa Intian valkokankailla. Suudelma kuuluu ainoastaan naisen ja miehen väliseen intiimiin, yksityiseen tilaan.¹⁸ Samasta syystä muitakaan intiimejä kohtauksia valkokankaalla ei näytetä.

Kuitenkin tanssikohtaukset intialaisissa elokuvassa voivat olla hyvinkin eroottisia. Tämä johtuu siitä, että tanssikohtaukset ovat julkisia esityksiä, eivätkä ne näin ollen riko yksityisen tilan rajaa. Tanssi- ja laulukohosten erotiikka näkyy esimerkiksi lantiota korostavissa tanssilikkeissä ja kuuluu laulujen lyriikoissa. Perheet voivat käydä yhdessä elokuvissa juuri siitä syystä, että erotiikka on tanssissa ja laulussa lasten lukemattomissa ja aikuisille taas symbolisina merkityksinä, kuten ruusunnuppuina ja vesisateessa kastuneina sareina.

Amrit Gangarin mukaan elokuvien laulut ovat osa yhteisöllistä, kansallista arkistoa, sillä lauluja käytetään yleisinä merkkipäivinä, esimerkiksi Intian itsenäisyys- ja kansallispäivänä, *dimali*- ja *boli*-juhlissa.¹⁹ Monet elokuvakappaleet soivat myös kaikkien kansanluokkien iloissa ja suruissa, kuten häissä ja hautajaisissa. Gangar korostaa myös laulujen eroottista luonnetta – vaikkapa sitä, kuinka nainen voi vaihtaa *sarinsa* kymmenen kertaa yhden elokuvakappaleen aikana, lisäten näin elokuvan vetovoimaisuutta (mies)katsojien silmissä.

Naisnäyttelijät varovat joskus ottamasta turhan rohkeita rooleja, kuten prostituoidun esittämistä elokuvissa. Tämä johtuu siitä, että katsojat helposti samaistavat roolihahmon näyttelijään itseensä. Intian elokuvahistoriassa on ollut silti erottuvia naisnäyttelijöitä, kuten aiemmin mainitsemani Fearless Nadia ja kabareetähti Helen. Hänellä oli Nadian tavoin ulkomaalaiset sukujuuret ja vaalea iho, sillä Helenin isä oli anglointialainen ja äiti burmalainen. Siksikin hän erottui valkokankaalla.²⁰ Nykynäyttelijä Kareena Kapoor on esiintynyt prostituotuna elokuvassa *Chameli* (2003). Elokuvan ilmestyessä hän ei ollut vielä suosionsa huipulla kuten hän on juuri nyt.²¹ Kapoor ei ole välttämättä perinteisellä tavalla kaunis, hän antaa itsestään hyvin itsenäisen kuvan, mutta on silti sovinnainen nainen intialaisessa kulttuurissa. Lisäksi hän on näyttelijäsukua, jolloin hänelle voi olla riskittömämpää esiintyä prostituoidun roolissa kuin jonkun toisen. Kun maine on jo valmiiksi olemassa, ei ole niin suuri riski valita kertaalleen jotakin valtavirran ulkopuolelta kuin jos mainetta ei vielä ole ja sitä pitäisi rakentaa.

Elokuva *Dirty Picture* (2011) näytti hiljattain intialaisittain eroottisia tanssinumeroita, suudelmia ja intiimimpiäkin kohtauksia. Eroottinen lataus näkyy jo kyseisen elokuvan julisteessa, joka kiinnitti huomion edelleen konservatiivisena pitämäni Intian katujen vierustoilla. Elokuvan päänäyttelijä Vidya Balan sai maaliskuussa 2012 kansallisen elokuvapalkinnon roolistaan Silk Smithana, Etelä-Intian kuuluisana eroottisena näyttelijättärenä. *Dirty Pictures* perustui Silk Smithan elämäkertaan. En yllättynyt palkinnosta, sillä näyttelijäsuoritus oli sen ansainnut. Sen sijaan ihmettelen sivustakatsojana Intian muuttumista, sillä maan ydin lepää konservatiivisissa arvoissa.

Vuonna 2000, jolloin menin ensimmäisen kerran Intiaan, en nähnyt yhtäkään suudelmaa valkokankaalla. Näin ihmisiä kävelevän ulos salista *American Beautyn* (2000) näytöksestä. Pikkuhiljaa totuin näkemään rinnakkain valkokankaalla vieroja suukkoja, mutta toisaalta samaan aikaan luin lehdistä uutisia, joissa suudelmista joutui silti oikeuden eteen todistamaan syyttömyyttään. Yhtäkkiä aika on kypsä *Dirty Picturen* kaltaiselle kaupalliselle, suurten yleisöjen tuotannolle. Aika näkyy intialaisessa elokuvassa, kaikkine muutoksineen. Vidya Balania kiiteltiin yleisesti mediassa aidosta ja rohkeasta suorituksesta. Vulgaariudesta ei tällä kertaa puhuttu.

Kiertäessäni reppumatkalla Intiassa vuonna 2004 halusin kokemuksen jokaisen vierailemani osavaltion elokuvateollisuudesta. Tamil Nadun osavaltiossa oli matkan vaatimattomin sali. Siellä lattia oli kova, ilman kokolattiamattoja, mikä vaikutti osaltaan äänentoistoon. Elokuvanäytöksen keskellä yhtäkkiä kissa hyppäsi lattialta tuolin selkänojalle. Muistan muovituolit riveissä ja sen, ettei paikassa ollut myöskään mainittavaa ilmanvaihtoa. Karnatakan osavaltiossa olivat puolestaan hauskimmat, sarjakuvamaiset äänitehosteet itse elokuvassa. Äänentoisto salissa sattui aluksi korviini. Ääni oli liian kovalla ja lisäksi tämänkin paikan akustiikka kaipasi parannusta. Kuitenkin tällaisiin tilanteisiin jokseenkin tottui.

Elokuvasalit voivat olla attraktio sinänsä. David Campany esittelee kirjassaan Hiroshi Sugimoton

16 Intian elokuvatarkastamo, Central Board of Film Certification, on tarkastanut ja määrännyt ikärajat kaikille julkisesti esitettävälle elokuville vuodesta 1952 lähtien. Kategorioita on neljä, U (sallittu), UA (sallittu alle 12-vuotiaille ainoastaan vanhempien seurassa), A (sallittu ainoastaan aikuisille) ja S (sallittu ainoastaan erityisille ryhmille, kuten esimerkiksi lääkäreille). CBFC:n päätoimipaikka on Mumbaissa ja paikallisia toimipaikkoja on yhteensä yhdeksässä Intian kaupungissa.

17 Rosie Thomas,”Popular Hindi Cinema” teoksessa *World Cinema, Critical Approaches*, toim. John Hill ja Pamela Church Gibson (New York: Oxford University Press, 2000) 158.

18 M. Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi Film, A Historical Construction* (New Delhi: Oxford University Press, 2004) 92-93.

19 Amrit Gangar, sähköpostihaastattelu 26.3.2012. Intian itsenäisyyspäivä on 15. elokuuta ja kansallispäivä 26. tammikuuta. Diwali on hindujen valojuhla, jolloin ammutaan raketteja, poltetaan kynttilöitä ja lamppeja. Holi on puolestaan hindujen värijuhla, jolloin ihmiset ovat ulkona kaduilla ja heittävät toistensa päälle värijauheita. 20 Vamppi-Helenistä on kirjoitettu teos Jerry Pinto, *Helen, The Life and Times of an H-bomb* (New Delhi: Penguin Books, 2006). 21 Kareena Kapoorin kansainvälisestäkin suosiosta kertoo se, että näyttelijän patsas on ollut Madame Tussauds’n vahakabinetissa lokakuusta 2011 lähtien. Kapoorin patsas pääsi muiden Bollywood-tähtien, Salman Khanin, Madhuri Dixitin, Hrithik Roshanin, Aishwarya Rayn, Amitabh Bachchanin ja Shah Rukh Khanin seuraksi, fanien kanssa poseeraamaan.

projektin, jossa hän on kiertänyt Pohjois-Amerikassa kuvaamassa lukuisia elokuvateattereita ja drive-in –näytöksiä eri vuosikymmeninä. Vanhimmat kuvat ovat 1970-luvun lopulta. Sugimoto on asettanut kameransa jalustalle elokuvasalin perälle ja antanut filmin valottua koko elokuvan ajan. Lopputuloksena on kirkas valkokangas, josta yksityiskohdat eivät erotu, mutta joka valaisee salia niin, että paikkojen arkkitehtuuriset yksityiskohdat, kuten istuimet, käytävät ja seinät paljastuvat.²² Itselleni näiden kuvien attraktio on siinä, että ne tuovat esille elokuvanäytösten olemuksen silloin, kun salissa vallitsee keskittynyt ja intensiivinen tunnelma. Sugimoton valokuvat muistuttavat siitä, miksi vanhat elokuvateatterit voivat viehättää joskus uudempia enemmän, vaikka niissä tuolit olisivat nuhjaantuneita, äänentoistossa olisi toivomisen varaa ja ilmanvaihtokin toimisi vain puoliteholla.

Halusin itse ikuistaa Mumbaissa kaksi kaupungin vanhimpiin kuuluvaa teatterirakennusta ulkoapäin. Vuonna 1886 toiminnassa ollut Capitol-teatteri on tänä päivänä enää vain ohikulkupaikka, jossa kuitenkin kyltti muistuttaa elokuvateatterin toiminnasta. Teatterirakennus sijaitsee viktoriaanisen ajan arkkitehtuurisesti merkittävällä alueella, vastapäätä Chhatrapati Shivaji Terminus –juna-asemaa. Itse alue koostuu korkeista, jyhkeistä, omaa historiaansa kertovista tummanharmaista rakennuksista. Teatteripaikan seinä ja kyltti olivat rispaantuneita ja hailakan värisiä. Intiassa ilmanala vaikuttaa rakennusten kunnossa pysymiseen huomattavasti. Saasteet likaannuttavat maalatut seinät ennen aikojaan ja kosteus puolestaan rapauttaa materiaaleja. Ennen kuin elokuvateatteritoiminta alkoi Capitolissa ilmeisesti vuonna 1982, rakennus toimi esittävien taiteiden (luullakseni lähinnä perinteisen tanssin ja teatterin) esityspaikkana.²³ Hindielokuva on syntynyt Intiassa esittävistä taiteista ja tarkemmin *parsi*-teatterista. Somnath Gupt kuvailee hindinkielisen draaman syntymistä Bombayssa:

”Näyttämö ei ollut korotettu lava tai *chabutra*-rakennelma. Maassa ei ollut tuoleja ihmisten istuttavaksi. Penkit oli järjestetty kohoaviin riveihin kaikille neljälle sivulle kuten avokatsomoissa, ja sadat katsojat, rikkaat, köyhät, korkea- ja ala-arvoiset istuivat paikoillaan katsoakseen näytelmää. Luokan tai kastin mukaan ei ollut tehty erotteluja. Voidaan olettaa, että alue oli kuin ulkoilmateatteri.

Ennen esityksen alkamista hovinarri tuli paikalle ja perehdytti yleisön näytelmän koko juoneen. Seuraavaksi näyttelijät saapuivat lavalle. He olivat pukeutuneet kimaltaviin, epätavallisiin asuihin ja näin esitys pääsi vauhtiin. Hovinarri oli läsnä jokaisessa kohtauksessa, viihdyttäen yleisöä aika ajoin nasevilla sanomisillaan.”

(”The stage was not a raised platform or *chabutra*. There were no chairs at the ground level for spectators to sit on. Benches were arranged in ascending rows on all four sides like bleachers, and hundreds of viewers including rich, poor, high, and low sat there to watch the play. No distinctions were made according to class or caste. It can be assumed that the site was like an open-air theatre.

Before the beginning of the play, the jester entered and acquainted the audience with the entire plot of the drama. Then the actors entered the stage wearing sparkling and unusual costumes, and in this way the performance got under way. The jester was present in every scene, entertaining the audience with his pithy sayings from time to time.”)²⁴

Ainakin kolme piirrettä on havaittavissa vuoden 1846 draamasta tämän päivän hindielokuvassa. Populaarielokuva Intiassa on edelleen kaiken kansanluokkien jakama viihdemuoto, vaikka eri kastit istuisivatkin eri näytöksissä. Näytösten juonet ovat myös tiedossa nykyelokuvassa etukäteen. Intiassa ohjaaja panostaa lähinnä siihen, *miten* tarina on kerrottu. Aiemmin mainitsin muun muassa yhdeksän perustunnetta, joilla voi luoda elävyyttä juoneen, samoin vaihtelevilla tanssijaksoilla. Lisäksi vanhassa kuvauksessa kerrotaan pukuloistosta, joka näkyy vaikkapa jo mainittuna *sarien* runsaana vaihtamisena elokuvassa nykyisinkin. Kansa haluaa nähdä näyttelijöiden päällä trendikkäitä asusteita tai glamouria. Tanssijaksoissa vilahtelevat eri maiden eksoottiset maisematkin ovat hindielokuvan tavallista ainesta.

Toinen arkkitehtuurisesti tärkeä teatterirakennus on Regal Cinema Colaban turistialueella. Tälle alueelle terroristit hyökkäsivät vuoden 2008 marraskuussa, minkä jälkeen esimerkiksi kuuluisaan Taj-hotelliin tuli tiukat turvajärjestelyt. Hotellissa on kirjakauppa, josta löytyy myös elokuvia ja elokuvakirjallisuutta. Paikalliset muistavat iskut edelleen hyvin. Turistejakin tuntuu olevan lähes koko Intiassa vähemmän kuin kolme-neljä vuotta sitten, jolloin juuri Colaban kaupunginosa oli suurelta osin länsimaalaisten kansoittama. Luulen, että terroristi-iskuilla ja turistien vähenemisellä on suora yhteys keskenään.

Nykyisin puhutaan Mumbain terrori-iskuista vuodesta 1993 lähtien. 2000-luvulla kaupungissa on tapahtunut useita iskuja, joista tuhoisin on ollut juuri 26/11 vuonna 2008. Iskuista on tehty myös elokuvia, kuten Anurag Kashyapin ohjaama *Black Friday* (2004), joka pureutuu vuoden 1993 Mumbain iskujen syihin ja Mani Ratnamin *Bombay* (1995), joka kertoo avioituvasta parista rauhottomassa elinympäristössä. Osapuolista toinen on uskonnoltaan muslimi ja toinen hindu. Avioparia heidän eri uskontonsa ei haittaa, vaan he rakentavat elämänsä toisen tapoja kunnioittaen. Samaan aikaan kaupungissa kuitenkin ilmenee levottomuuksia näiden kahden eri uskonnon välillä.

Regal-elokuvateatteri on edelleen toiminnassa ja suosittu yleisön keskuudessa. Päiväaikaan teatterin aulatilassa näytti käyvän ihmisiä säännöllisenä virtana tarkistamassa, mitä elokuvia ohjelmassa on. Aulatila on puoliksi ulko- ja puoliksi sisätila, mikä on tyypillistä intialaisille rakennuksille. Lämpimässä ilmanalassa on mahdollista hyödyntää ulkotilojen käyttöä. Aulaan johtavat kadulta matalat portaat. Tila on avoin kadulle, sillä edes lasiseinämiä ei ole. Lippuluukku on lasin ja teatterisalit ovien takana. Jotkut kävivät asioimassa lippuluukulla. Ihmisiä käveli myös teatterirakennuksen ohi ja he vilkaisivat liikkeudessaan julisteita paikan ulkoseinässä. Teatterin seinässä on myös metallilaatta, joka kertoo Art Deco –tyylisen rakennuksen historiasta.

Nykyaikaiset multiplex-teatterit sijaitsevat usein suurten ostoskeskusten yhteydessä. Teattereita voi verrata suoraan Suomen Finnkinon näyttämöihin. Uusimmat teatterit ovat suurikokoisissa, moderneissa rakennelmissa, jotka on tehty kiiltävästä metallista tai lasista. Ilmanvaihto on viritetty uusissa teattereissa niin huippuunsa, että vaikka ulkona olisi yli kolmekymmentä lämpöastetta, sisällä teatterissa kannattaa olla mukana hartiahuivi ja villasukat, jotta näytöksessä ei tarvitse palella. Uusista elokuvateattereista puuttuu yllätyksellisyys; niissä kissat ja rotat eivät vilistä jaloissa tai hypi tuolien selkänojilla.

22 David Campany, *Photography and Cinema* (London: Reaktion Books Ltd, 2008) 13.

23 Kathryn Hansen, käänt. ja toim., *The Parsi Theatre: It's Origins and Development* (Calcutta: Seagull Books, 2005) 39.

24 Emt. 200, käännös minun.

2.3. Tähdet kuin jumalat

I have a great memory of a teenage love story (the title of the film was also “Love Story, 1981”). It was shaking my teenage heart. I can remember I saw the movie four times in two days. And fell in love with the hero (although I have always been straight).
—*Supriyo Sen, dokumenttielokuvaohjaaja, Kalkutta*

India must be the only country in the world where film stars are worshipped as idols in the temples; where stars who have played religious figures in films have won elections on the strength of their screen images; where a film shooting or the sight of a star can paralyse traffic; where cinema has an amazing grip on the day-to-day lives of the common people.
—*Deepa Gehlot: “The Stars Call the Shots”, teoksessa Frames of Mind*

Intiassa on tunnettu katsomisen käsite *darsana*, joka tarkoittaa suomeksi näkemistä. Darsana tarkoittaa sellaista katsetta (‘darsanic gaze’), jossa kiinnitetään huomio jumalapatsaaseen ja katsoja on hiljaa keskittyneenä vain tähän kokemukseen, yrittäen saada varmistuksen jumalan olemassaolosta.²⁵ Sama katseen määrite liittyy myös populaarin hindielokuvan maailmaan ja siihen tapaan, jolla katsoja kiinnittää huomionsa valkokankaan tähtiin. *Darsanan* kohde on Prasadin mukaan aina katsojan yläpuolella, joten *darsana* on omistautuva katse.

Kerroin johdannossa, että yleisö voi nähdä elokuvatähdet jumalankaltaisina ja hyväntekijöinä. Kalkutassa huomasin yhtäkkiä Golpark-nimisen alueen rakennuksen seinässä kuluneen kuvan elokuvatähti Amitabh Bachchanista. Julisteessa kehoitetaan ihmisiä verenluovutukseen. Luovuttajille on julisteessa luvattu ilmainen elokuvalippu *Aarakshan*-elokuvan näytökseen ja Bachchanin allekirjoittama sertifikaatti. Julisteessa huomion kiinnittää Bachchanin ilme. Hän istuu silmälasit päässä vakavan näköisenä, kädet yhteen liitettynä. Kutsu verenluovutukseen ilmaisine elokuvalippuineen saa ajattelemaan intialaista todellisuutta. Ihmisiä on niin paljon, että ihmismäärä ja eriarvoinen yhteiskunta voivat aiheuttaa joskus välinpitämättömyyttä. Kysymykseksi jää, käyvätkö ihmiset luovuttamassa ollenkaan verta ilman tällaisia kehotuksia ja osallistuivatko he tähän elokuvalegendan luotsaamaan tilaisuuteen.

Mumbaissa otin kuvia Juhun alueella, Bachchanin talon edustalla. Olin kuullut etukäteen, että näyttelijälegenda vilkuttaa kotiportiltaan faneille joka sunnuntai kello puoli seitsemältä illalla. Portti avautui ja koko tapahtuma kesti noin kaksikymmentä sekuntia. Sitten portti sulkeutui. Voi olla, että turvallisuusseikat painoivat. Joka tapauksessa ihmisiä oli joukolla odottamassa tätä kirjaimellisesti hetken kestävästä tapahtumaa. Hetkeä odotettiin kuin jotakin merkkiä jumalalta. Ihmiset pitelivät kännykkäkameroita päidensä yläpuolella ja yrittivät napata kuvaa Bachchanista. Omakin kamerani oli jossain ylhäällä muiden kameroiden joukossa käsieni varassa ja otin kuvan täysin sattumanvaraisesti, vain portille päin suunnattuna.

Tapahtuman jälkeen nuoret pojat uskoivat juuri nähneensä Bachchanin kotiportilla, vaikka ihmispaljoudesta, etäisyydestä ja poikien lyhyydestä johtuen ei ole oikeastaan mahdollista, että he olisivat oikeasti nähneet tähden. Kuvaushetkeä leimasi poikien hurmos ja uskominen sellaiseen, joka ei tuntunut realistiselta tosiseikat huomioon ottaen.

Kävin toisellakin kerralla Bachchanin portilla, kun hän järjesti näyttelijäystävillleen ja perheelleen *divali*-juhlan. Sovin paikalla olleen poliisin ja talon vartijoiden kanssa kuvaavani ihmisiä portin edustalla. Jossain vaiheessa kaikki ihmiset eivät totelleet kirjaimellisesti poliisin käskyjä siinä, minkä etäisyyden päässä heidän tuli olla Bachchanien talosta. Poliisi huitaisi kädellään henkilöä, joka seiso i edessäni ja henkilö töytäisi tämän seurauksena kameraani. Päätin poistua takavasemmalle, koska en ollut hakemassa kuvia poliisin toimista.

Päädyin juttelemaan nuoren miehen kanssa. Hän esitteli itsensä Irfan Khaniksi, joka on viime vuosien tunnettu Bollywood-nimi. Tarkensin vielä, että nimi on tismalleen sama kuin näyttelijällä ja nuori mies varmisti asian. ”Irfan Khan” oli ystävällinen ja vakava. Hän usko i myös vakaasti, että hän oli menossa illan juhliin Bachchanien talolle, porttien sisäpuolelle. Kysymykseksi jäi, uskotteliko hän itselleen näin oikeasti vai sattui ko hän sanomaan näin juuri tässä tilanteessa. Periaatteessa on mahdollista, että nuoren miehen nimi olisikin ollut sama kuin suositulla näyttelijällä. Ehkä muut keskustelussa esille tulleet seikat saivat minut epäilemään myös nimen aitoutta. Puhuimme joka tapauksessa ”Irfan Khanin” pitämistä elokuvatähdistä ja myös omista suosikeistani.

Kokonaisnäkymässä Bachchanien talon edustalla olivat poliisit, vartijat, media, ihmiset, talo ja portti, juhlaoristeluita, eunukki antamassa siunauksensa juhalle maassa portin edessä, teenmyyjä, joka käveli rauhallisesti vartijoiden ja poliisin edestä kohti joukkoa, joka odotti elokuvatähtien diwali-juhlan alkamista. Teenmyyjä näki tässä itselleen oivan myyntiraon. Teetä juodaan Intiassa eri tilaisuuksissa ja taukojen aikana. Kohteissa, joissa käy ihmisiä istuskelemassa ja kävelyllä, on aina myös teenmyyjiä tonkkiensa kanssa, samoin junissa.

Bachchanin tähdittämät ”vihainen nuori mies” –elokuvat *Sholay* (1975) ja *Deewar* (1975) olivat aikansa kulttiteoksia. Moinak Biswas muistaa elokuvat omalta nuoruuden ajaltaan. Hän sanoo kyseisten elokuvamuistojensa liittyvän aiheitaan nuoruuden raivokkuuteen, turhautumiseen, urbaaniin romantiikkaan ja toivon heittämiseen siinä, millaisia unelmia ihmisillä oli kansannoususta.²⁶ Yash Chopran elokuva *Deewar* kertoo kahdesta veljeksestä, jotka elävät äitinsä kanssa. Vanhempi veli, jota Bachchan näyttelee, työskentelee alamaailman mafialle. Nuorempi veli kouluttaa itsensä poliisiksi ja ”voittaa” äidin itselleen. Enää äidin kuolinvuoteella vanhempi veli ja äiti jakavat oman merkityksellisen hetkensä.²⁷ Ramesh Sippyn ohjaamassa *Sholayssa* Bachchan näyttelee rikollista, joka kuitenkin partnerinsa kanssa liittoutuu yhteen ex-poliisin kanssa estääkseen isomman rikollispomon tyranniaa.

Näyttelijätähdet kuten Shah Rukh Khan, Salman Khan, Aamir Khan, Madhuri Dixit ja Kajol tulivat elokuvaan 1990-luvulla. Hrithik Roshan, Abhishek Bachchan, Kareena Kapoor ja Aishwarya Rai Bachchan tulivat edelleen perässä 2000-luvulla, jolloin intialaistuotannot olivat jo valloittaneet myös muualla maailmassa. Elokuvista sellaisia kuin *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (Ilon päiviä, surun päiviä, 2001), *Lagaan* (Lagaan – Olipa kerran Intiassa, 2001), *Om Shanti Om* (2007) ja *My Name Is Khan* (Nimeni on Khan, 2010) on nähty Suomessakin festivaali- ja televisiolevityksessä. Tällä hetkellä ainakin *My Name Is Khan* on myös saatavilla Suomen videovuokraamoissa.

Suosituimmilla elokuvilla ja elokuvatähdillä on lempiniminään lyhenteet. *Kabhi Khushi Kabhie Gham* on K3G ja Shah Rukh Khan on SRK. Näyttelijälegenda Bachchanin jälkeen seuraava ikoninen mieshahmo valkokankaalla on ollut nimenomaan Khan, joka on näytelty valtavirran elokuvissa nyt kaksikymmentä vuotta.

²⁵ M. Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi Film, A Historical Construction* (New Delhi: Oxford University Press, 2004) 74-77.

²⁶ Moinak Biswas, sähköpostihaastattelu 4.4.2012.

²⁷ Jyotika Virdi, *The Cinematic ImageNation, Indian Popular Films as Social History* (Ranikhet: Permanent Black, 2007) 115-116.

Khan esitti *My Name Is Khan* –elokuvassa Forrest Gump –tyyppistä, yksinkertaista miestä, jolla on kuitenkin hyvä tahto ja laskupää.

Yleensä tämän tyyppiset elokuvat, jotka ovat tehty pitäen mielessä Intian ulkopuolisia yleisöjä, saavat osakseen kriittisiä mielipiteitä Intiassa. Esimerkiksi juuri *My Name is Khan* häiritsee Madhava Prasadia, sillä tällaisissa elokuvissa ohjaaja laittaa intialaishahmoja tilanteisiin, jotka on lainattu Hollywood-elokuvista ja jotka tapahtuvatkin Yhdysvalloissa. Intialaiset näyttelijät tekevät rooleissaan asioita, joita oikeasti amerikkalaiset tekevät. Prasadin mielestä tällainen käytäntö osoittaa, että Intian keskiluokka on vain nimellisesti intialaisia, hengeltään he ovat amerikkalaisia tai eurooppalaisia.²⁸ Intialaisessa populaarielokuvassa ei ole kyse ”vain” viihteestä, vaan intialaisesta identiteetistä: kolonialismin perinnöstä ja toisaalta taas vahvan oman elokuvatuotannon suomista mahdollisuuksista. Kansainvälisiä yleisöjä kosiskeleva Bollywood-tuotanto saa intialaisilta hindielokuvan tutkijoilta usein osakseen kielteistä palautetta siitä, että se menettää ”intialaisuutensa”.

Anupama Chopra toteaa, että tämän hetken kuuluisa Bollywood-ohjaaja Karan Johar on ollut luomassa SRK:sta globaalia ikonia. Kun hindielokuvien markkina-alue kasvoi Intian ulkopuolelle, rahanjanoiset ohjaajat alkoivat tehdä elokuvia, jotka toimivat myös maansa rajojen ulkopuolella. Tällaisten elokuvien piirteinä on mittava tähtikratas, ylimitoitettu budjetti, romattinen juoni ja minimaalinen toiminta. Väkivalta ja kauhu näytetään perhearvojen rinnalla. Intiasta Englantiin tai Yhdysvaltoihin muuttaneiden perheiden lasten silmissä Khan näytti sulautuvan heidän kumpaankin omaan kulttuuriinsa.²⁹ Hän toimii mallina länsimaiden NRI-perheiden (Non Resident Indian) nuorisolle ja on usein elokuvissa, jotka päättyvät myös Intian ulkopuoliseen levitykseen. Chopra on kirjoittanut NRI-yleisöistä elokuvien kohderyhmänä näin:

”Maansa ulkopuolella asuvat intialaiset halusivat, kuten Karan asian ilmaisi, ’yhden pitkäkestoisen intialaisen huviajelun hyvännäköisten kasvojen ja vaatteiden kanssa, kaunista puhetta ja samalla oikean moraalin saarnaamista lapsilleen’.”

”The non-resident Indian wanted, as Karan put it, ’one big Indian joyride with good- looking faces, in good-looking clothes, saying beautiful things and preaching the right morals for their children’.”³⁰

Intiassa loka-marraskuussa 2012 teatterilevityksessä olleessa *RA One* –elokuvassa Shah Rukh näyttelee aviomiestä, joka tekee tieteellistä tutkimusta. Myöhemmin mies palaa vaimonsa luokse robottina. Tässäkin yhteydessä robotti esiintyy sankarina, kuten Khan itse elokuvan julisteessa, kun hän kantaa käsivarsillaan Kareena Kapooria. *RA One* on tähän mennessä kallein Bollywood-elokuva tehosteidensa vuoksi.³¹ Vastaavan merkittävän pääroolin Shah Rukh teki *Om Shanti Om* –elokuvassa (2007), joka heijasteli koko intialaisen populaarielokuvan historiaa. OSO oli suosittu niin intialaisten kuin länsimaalaistenkin yleisöjen keskuudessa.

Elokuvien ja näyttelijöiden elämän ulkopuolella Bollywood-aihe näkyy epämääräisinä viittauksina unelmatehtaaseen. Bollywood-tähtien kuvilla varustettuja kasseja saa ostaa Delhin halvimmalta ja hieman huonomaineiselta turistialueelta Pahar Ganjista. Aishwarya Rai Bachchanin kuva oli kassissa, jossa luki myös teksti ”Queen of Bollywood”. Rai Bachchan on Miss Maailma vuodelta 1994. Siinä mielessä häneen voi suoraan viitata Bollywoodin kuningattarena. Rai on avioitunut Amitabh Bachchanin pojan, Abhishek Bachchanin

kanssa ja hiljattain heille syntyi tyttövauva, Aaradhya Bachchan. En tehnyt mitään järjestelyjä kasseja myyvässä kojussa. Rai Bachchan ja Shiva-jumala olivat kasseissa valmiiksi vierekkäin ja heidän rinnastuksestaan sain idean kuvan ottamiseen. Yleensä tämäntyyppisiä kasseja käytetään Intiassa tavaroiden kuljettamiseen junissa, ruoan tai tavaroiden pakkaamiseen.

Goalla, Anjunassa, ajoin kerran ohi Bollywood-parturista ja kauneussalongista, jolloin paikka oli kiinni. Palasin samaan paikkaan toisena ajankohtana ja parturissa oli tuolloin ihmisiä. Kuvasin myös paikan sisällä, kun asiakkaalta leikattiin hiuksia. Olin kiinnostunut tietämään, viittaako nimikyltti Bollywoodiin vain kuriositeettina vai ovatko esimerkiksi hiusmallit paikassa tähtien hiustenleikkausten mukaisia. Tällä kerralla kyseessä oli vain ilmava viittaus elokuvamaailmaan. Silti viittaus kertoo siitä, missä kaikessa sanaa ”Bollywood” voi käyttää mainonnallisessa, mielikuvia luovassa ja houkuttelevassa, merkityksessä.

Sama ihmisten houkutteleva ja mielikuvien luominen tuli vastaan tanssikurssin mainoksessa, jossa luki: ”Your only ticket to Bollywood”. Samalla mainostettiin ”Intian parasta naiskoreografia”. Sinänsä juliste ei valehtelee, sillä näyttelijöiden tulisi osata tanssia ja mitä paremmin he sen tekevät, sitä parempi uran kannalta. Toisaalta *ainoan* mahdollisuuden korostaminen on ehkä hivenen liioittelua. Luultavasti tähdet voivat ottaa tanssikursseja myös uransa aikana, mikäli he ovat sattuneet muilla avuillaan pääsemään sisälle Bollywoodin elokuvamaailmaan.

Vaitonaisempi työilmoitus oli Mumbain paikallisjunassa. Luulen, että tällaisissa ilmoituksissa on kyse avustajista, joita tarvitaan usein isoja määriä. Samoin tarvitaan länsimaalaisia elokuvaesiintyjä, joita etsitään tarkemmilla hauilla Intian eri turistipaikoissa, kuten aiemmin mainitsemassani Colabassa Mumbaissa ja Pahar Ganjissa Delhissä, kysymällä matkalaisilta suoraan kiinnostusta elokuvien avustamiseen. Palkkiot eivät tällaisissa tehtävissä päästä huimaa. Ne voivat olla 1000-3000 rupiaa, eli 15-45 euroa kerralta ja työtehtävään voi mennä päivän verran odottaminen mukaan lukien.

Bollywood edustaa etenkin Intian köyhille suurta unelmaa. Toisaalta unelmien luominen elokuvien avulla hyväksytään, koska sillä uskotaan olevan vaikutusta ihmisten arjessa. Näyttelijä Kareena Kapoor on todennut BBC:n artikkelissa, että eskapistiseen elokuvaan uskotaan. Kapoorin mukaan eskapistinen elokuvateollisuus tarjoaa Intiassa pakoreitin karusta todellisuudesta. Intialaiset pakenevat jatkuvasti todellisuutta ja haluavat sen sijaan viihdettä.³² Samasta syystä taas kurjat, tanssia sisältämättömät elokuvat eivät välttämättä menestyisi Intian kohdeyleisön silmissä.

²⁸ Madhava Prasad, sähköpostihaastattelu 5.4.2012.

²⁹ Anupama Chopra, ”Shah Rukh Khan: A Global Icon” teoksessa *The Greatest Show on Earth, Writings on Bollywood* toim. Jerry Pinto (New Delhi: Penguin Books, 2011) 29.

³⁰ Emt. 25-26.

³¹ Elokuvan kustannuksiksi on arvioitu noin 27 miljoonaa Yhdysvaltojen dollaria, kun yleensä kalleimmat intialaistuotannot ovat pysyneet noin 20 miljoonan budjetissa.

³² Tom Brooks, ”Indian film’s love affair with fantasy”, BBC Newsin verkkosivuilla julkaistu uutinen 2.12.2011 nähtävillä osoitteessa: <http://www.bbc.co.uk/news/world-radio-and-tv-15820462> (viimeksi käyty 16.4.2012).

Osa 3

Bollywoodin merkitys

3.1. Yksilö, yhteisö ja Intian valtio

Cinema is India's most powerful and pervasive cultural practise, it is thoroughly enmeshed in everyday life. It can be usefully studied for clues about the nature of our society provided that one does not treat it as a simple reflection of reality. For the government it is a 'soft power' component that has served it well as a publicity device for the new, globalizing India. For everybody else it is a vital part of everyday life: a source of entertainment, relief from drudgery, a means of education, a source of moral values, a threat to moral values and a matter of national pride. —Madhava Prasad, professori ja hindielokuvatutkija, Bangalore

Intiassa on 1,2 miljardia asukasta ja 28 osavaltiota. Maa on tunnettu rikkaiden ja köyhien välisestä kuilustaan. Suurin osa ihmisistä asuu maaseudulla. Suurkaupunkien, kuten Mumbain, Delhin ja Kalkutan, laitamilla on laajoja slummialueita. Intian yhteiskunta on erittäin hierarkkinen. Maassa voi puhua eri yhteiskuntaluokista, mutta niidenkin pohjalla on Intian pääuskontoon hindulaisuuteen vahvana osana kuuluva kastijärjestelmä. Siihen perustuva syrjintä on kielletty lailla vuonna 1950, mutta vanhat uskomukset pysyvät käytännössä tiukassa. Yhteiskuntahierarkiassa ei ole siksi helppoa nousta.

Hindi on Intian lukuisista eri kielistä puhutuin ja sitä käytetään yleiskielenä.³³ Hindinkielinen elokuva on tästä syystä yltänyt laajimpaan suosioon maassa. Kuten aiemmin tuli esille, hindin ohella toinen virallinen Intian käyttökieli on englantia. Näiden välillä voi tehdä eron, että englantia käyttävät ylempiluokkaiset, jopa niin, että he saattavat puhua englantia ensisijaisena kielenään ja hindiä tai muuta Intian kieltä vasta toisena.

Rachel Dwyer tuo esille, että Intian elokuvajulkaisut ovat useimmiten englanninkielellä. Lähinnä hän on tutkinut Stardust-nimistä juorulehteä, jota on julkaistu Mumbaissa englanniksi vuodesta 1971 alkaen. Hänen mukaansa muita elokuvien fanilehtiä on julkaistu jo 1930-luvulla.³⁴ Tässä englanninkieli määrittää suoraan fanilehtien kohderyhmää. Vaikka itse hindielokuvia katsovat kaikki Intian yhteiskuntaluokat, silti kiiltäväpintaiset fanilehdet on jo lähtökohtaisesti ajateltu koskevan keskiluokkaa. Jos köyhät voivatkin uhrata rahaa taskustaan elokuvalipun hinnan verran, voivat fanilehdet olla kaukana alempien yhteiskuntaluokkien ulottuvilta.

Elokuvateollisuuden kohdalla suurin maksajaryhmä on Amrit Gangarin mukaan nimenomaan Intian alempi yhteiskuntaluokka. Hän esittää, että Intian valtio on määrännyt vühdeveron esimerkiksi elokuvalipuista ja festivaalitapahtumista. Bollywood-viihteen suurin kuluttajaryhmä ovat puolestaan köyhät, jotka laittavat vähät rahansa eskapistiseen viihteeseen sen vuoksi, että voisivat paeta elokuvanäytöksiin omaa arkeaan. Gangar uskoo, että Intian valtion budjettia pitävät pystyssä välillisten verojen kautta nimenomaan Intian köyhät, eivät rikkaat, joiden on helpompi välttää välittömien verojen maksamista työstään.³⁵

Nykyisin noin 40 prosenttia Intian koko väestöstä elää köyhyysrajan alapuolella, eli heillä ei ole varaa päivittäiseen ravintoon. Lukutaidottomia on koko maassa aikuisista miehistä noin 18 prosenttia ja naisista noin

³³ Hindiä puhuu äidinkielenään noin 40 prosenttia Intian väestöstä.

³⁴ Rachel Dwyer, ”The Indian Film Magazine, Stardust” teoksessa *Global Bollywood* toim. Anandam P. Kavoori ja Aswin Punathambekar (New Delhi: Oxford University Press, 2009) 240-241.

³⁵ Amrit Gangar, sähköpostihaastattelu 26.3.2012.

35 prosenttia.³⁶ Samoin tietyissä osavaltioissa, kuten Keralassa, koulutustilanne kaikilta osin on poikkeuksellisen hyvä, kun taas toisissa osavaltioissa, esimerkiksi Biharissa, tilanne on huono.

John Bergerin teoksessa *Ways of Seeing*³⁷ on selitetty kuvan merkitystä. Kirjan sanomana on, että kuva tulee ennen sanoja ja että kuvat luovat merkityksiä katsojiensa vastaanotossa. Yhdistin Bergerin teoksen kuriositeettisesti siihen, kuinka Intiassa myös lukutaidottomat voivat katsoa elokuvia ja vastaanottaa niistä informaatiota kuvan, puheen ja musiikin välityksellä. Elokuva on suosituin viihteen muoto Intiassa. Elokuvissa muodostuu yhteiskunnan arvoasetelmia, moraalipohjaa ja merkityksiä samalla, kun ne viihdyttävät ketä tahansa laulusta ja tanssista pitävää. Toisaalta hindielokuvan tehtävänä on myös ylläpitää jo olemassa olevia yhteiskunnan toimintamalleja.

Käyttäytymismalleja liukuu suoraan valkokankaalta ihmisten arkeen. Intiassa miehet flirttailevat naisille elokuvista tutulla tavalla: laulamalla heidän peräänsä porraskäytävässä tai kadulla kauniin naisen ohittaessa heidät. Etupäässä juuri erilaiset rakkauden kiertoilmaisut vaikuttavat tulevan elokuvista ihmisten keskuuteen – kuten edellisessä luvussa mainitsin, julkisen ja yksityisen tilan ero aiheuttaa sen, että intialainen yhteiskunta on varsin sulkeutunut suorien rakkaudenosoitusten suhteen.³⁸ Michiä ja naisia ei nähdä kävelemässä käsi kädessä kaupungilla. Poliisi saattaa iskeä paikalle, jos nuori pari on viettämässä aikaansa puistossa kahden kesken, eivätkä he ole naimisissa.

Bollywood-elokuvia syytetään eskapismista, koska kansan syvien rivien silmissä ne ovat ylitodellisuutta ja pakoa arjesta kolmeksi tunniksi, eli elokuvien keston ajaksi. Mitä pidempi elokuva, sitä parempi. Toisaalta elokuvien katsominen voi olla jollekin vastapaino arkeen ja näin elokuvat voivat tavallaan eheyttää yksilön kokonaisuuskuvaa elämästä. Katsojahan menee elokuviin keskellä muuta arkeaan ja palaa sitten kotiinsa. Tässä mielessä elokuvat voivat toisaalta olla eskapismiin sijaan täytettä arkikokemukseen, eivät pakoa siitä ulospäin.

Mumbaita, jonka nimi oli vuoteen 1995 saakka Bombay, kutsutaan yleisimmän määrittelyn mukaan Bollywoodiksi siksi, että Intian valtavirran elokuvateollisuus, koko maan yhteinen tuotanto, on keskittynyt kaupunkiin.³⁹ Intian valtio tunnusti kuitenkin Mumbain elokuvateollisuuden vasta 10. toukokuuta 1998 kansallisessa elokuvakonferenssissa. Tämä tarkoitti Bollywoodille valtion tukea, mitä sillä ei ollut aikaisemmin ollut.⁴⁰ Samalla Bollywood-nimitys sai uutta vahvuutta. Elokuvateollisuuden kukoistuskauden voi laskea alkaneen tämän määritelmän mukaan vuoden 1998 tunnustuksesta.

Ennen kuin Intian valtio myöntyi tunnustamaan Mumbain elokuvateollisuuden, sen tuottamiseen käytettiin valvonnan puutteessa myös mafian rahaa. Yksittäisiä elokuvia saattoivat rahoittaa tuntemattomat nimet, jotka hävisivät kokonaan kerättyään voitot hitiksi yltäneestä elokuvasta. Mafian rahoituksia paljastui elokuvamaailmassa uutisina. Esimerkiksi tietämäni elokuvan *Chori Chori Chupke Chupke* (2001) tekijöitä syytettiin

mafiakytköksistä. Valtion tuen myötä teollisuuden tahdottiin kukoistavan entistä loisteliaammin, tiukemman valvonnan alaisena.

Toinen määritelmä Intian sisällä Bollywood-termin oikeaoppiselle käytölle on viitata Moinak Biswasin mukaan vuoden 1995 ja taloudellisen vapautumisen myötä alkaneisiin tunnepitoisiin perhekudelmiin, kuten *Hum Apke Hain Kaun* (1994) ja *Dilwale Dulhaniya Le Jayenge* (1995). Madhava Prasadin mielestä Bollywood-termin käyttö Intian sisällä liittyy puolestaan itse teollisuuden ”perheyritysluonteeseen”:

“Siinä missä termiä käytetään laiskasti koskemaan koko hindielokuvateollisuutta ja joskus jopa isomman budjetin elokuva yleisesti (esimerkiksi Rajnikanthin tamilielokuvia), se istuu todella hyvin ainoastaan elokuviin, jotka ovat isojen elokuvaperheiden tuotantoja – Joharit, Choprat, Roshanit, Kapoorit, toiset Kapoorit (Jitendran), vaihtelevat Khanit ilman loistokkaita perheitä tai niiden kanssa – jotka ovat antaneet nuorempien sukupolviensa kadota teollisuuteen rahoineen ja ajatuksen kanssa, että he haluavat pitää bisneksen perheessä kirjaimellisesti, mutta myös ideologisesti. Siten yksi puoli Bollywoodista on -- *cinema de papa* kokonaan uudessa merkityksessä -- esittäen konservatiivista nuorisokulttuuria, jota rikkaat punjabilaiset perheet isännöivät ja jota on onnistuneesti markkinoitu globaalisti intialaisen eron esille tuojana.”

(“While the term is loosely applied to all of Hindi cinema and sometimes even to big-budget popular cinema in general (for eg, Rajnikanth’s Tamil films), it really sits well only on the films of the big film families – the Johars, the Chopras, the Roshans, the Kapoors, the other Kapoors (Jitendra), various Khans with or without khandaans, etc – which have let their younger generations loose in the industry with loads of cash and a mandate to keep the business within the family literally but also ideologically. Thus one face of Bollywood -- a *cinema de papa* in a wholly new sense -- represents a conservative youth culture fostered by rich Punjabi Hindu families which has been successfully marketed as representing Indian difference in the global cultural market.”)⁴¹

Itse olen tottunut opinnoissani ‘Bollywoodin’ ensimmäiseen määrittelytapaan. Toisaalta määrite on elävä ja toinen määrittelytapa, perhekeskeisyys niin aiheissa kuin tuotannossa, koskee myös juuri vuoden 1998 jälkeen tehdyistä speaktaakkeleista mahdollisesti suurinta osaa. Tällaisia elokuvia on tullut Suomeenkin, kuten esimerkiksi jo mainittu *Ilon päiviä*, *surun päiviä*. Bollywood-määritelmää Suomessa käytetään varsin laveasti, kuten muuallakin länsimaissa.

36 Luvut on otettu Wikipediasta, tiedot nähtävillä osoitteessa: http://en.wikipedia.org/wiki/Literacy_in_India (viimeksi käyty 16.4.2012)

37 John Berger, *Ways of Seeing* (London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2008).

38 Katso jälleen M. Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi Film, A Historical Construction* (New Delhi: Oxford University Press, 2004) 92-93.

39 Tätä määrittelyä käytetään etenkin Intian ulkopuolella, kun taas Intian sisällä ‘Bollywood’ on hyvinkin rajattu termi erityisesti elokuvateoriassa. Mumbain elokuvastudioalue sijaitsee Goregaonissa. Kalkutta on bengalinkielisen taide-elokuvan keskus, Chennaiassa tehdään tamilinkielistä elokuvaa ja muita erikielisiä elokuvia tehdään Intian eri osavaltioissa.

40 Ashish Rajadhyaksha, ”The ‘Bollywoodization’ of the Indian Cinema: Cultural Nationalism in a Global Arena” teoksessa *City Flicks, Indian Cinema and the Urban Experience* toim. Preben Kaarsholm (Kalkutta: Seagull Books Private Limited, 2004) 123-124. Rajadhyaksha painottaa määritelmässään Bollywoodin koko elokuvakulttuurin taloudellista näkökulmaa. Hän tekee eroa populaarin hindielokuvan ja Bollywoodin välille vertaamalla toisiinsa ohjaaja David Dhawania ja Karan Joharia, näyttelijä Govindaa ja Shah Rukh Khania, joista Karan Johar ja Shah Rukh Khan ovat tämän hetken kiintotähtiä Bollywoodissa ja tekevät nimen omaan suuren budjetin elokuvia.

41 Madhava Prasad, sähköpostihaastattelu 5.4.2012, käännös minun.

3.2. Maan ulkopuolella

Intialainen kaupallinen elokuva on saavuttanut markkinoita ainakin Itä-Afrikassa, Mauritiuksella, Lähi-Idässä, Etelä-Aasiassa ja pohjoisen Afrikan kaistaleella.⁴² Näissä maissa intialaisella elokuvalla on ollut tehtävänä tarjota vaihtoehto amerikkalaiselle Hollywood-elokuvalle, eli syy intialaisen elokuvan suosimiseen on poliittinen. Joissakin maissa, kuten Afganistanissa, Bollywoodilla on ollut merkittävä rooli viihteen tarjoajana silloin, kun ylipäätään mitään viihdettä on sallittu maassa. Talebanhallinnon ollessa alhaalla elokuvateattereiden laseihin ilmestyi intialaisten elokuvien julisteita. Myös talebanhallinnon aikana ihmiset kerääntyivät jonkun luokse katsomaan satelliittiantennin välityksellä Pakistanin ja Intian televisio-ohjelmia ja antenni piilotettiin ennen aamua, jolloin tuli taas valoisa ja antennin olisi huomannut.⁴³ Lisäksi luettelemissani maissa on intialaisia maahanmuuttajia, jotka katsovat niissä kotimaansa viihdettä.

Suurin vaikutus intialaisten diasporalla Bollywood-elokuvan suosioon on ollut kuitenkin Englannissa ja Yhdysvalloissa. Näihin maihin muuttanut NRI-väestö on rahoittanut Bollywoodin teollisuutta ja lisäksi kasvattanut Bollywood-tuotantojen asemaa Hollywood-elokuvan rinnalla siinä määrin, että intialainen populaarielokuva on noussut joidenkin tapausten kohdalla samoihin katsojamääriin kuin amerikkalaiset tuotannot. Lontoossa alkujaan suosituimpien intialaiselokuvien joukossa ovat olleet muun muassa *Hum Aapke Hain Kaun?* (1994), *Dilwale Dulhaniya Le Jayenge* (1995) ja *Kuch Kuch Hota Hai* (1998).⁴⁴ Seuraavalla vuosikymmenellä *Om Shanti Om* (2007), josta julkaistiin 2000 kopiota ympäri maailmaa, ansaitsi kummassakin Englannissa ja Yhdysvalloissa kaikkien aikojen katsotuimman intialaisen kaupallisen elokuvan paikan.

Intialainen elokuva oli erityisen suosittua lisäksi Neuvostoliitossa 1950-luvulla, jolloin Stalinin kuolemaa seurasi viihteen ja kulttuurin vapautuminen. Sudha Rajagopalan kertoo, että erityisesti Raj Kapoorin elokuvat, näyttelijöistä Amitabh Bachchan ja Nargis olivat tunnettuja neuvostoliittolaisille yleisöille.⁴⁵ Venäjä on Suomen naapurimaa, mutta tuolloin intialaisten elokuvien suosio ei vielä yltänyt Suomeen. Täällä näytettiin 1950-luvulla vain yksi Raj Kapoorin elokuva, *Awara* (Katkera rakkaus, 1951), jonka esityspaikkana vuonna 1955 oli Helsingin Capitol-teatteri.

Suomessa nähdyn ensimmäisen intialaiselokuvan, Mehboob Khanin *Aan* (Salaperäinen Intia, 1952)⁴⁶, jälkeen 1970-80-luvuilla täällä esitettiin Ylen kanavilla enimmäkseen intialaiseksi uudeksi aalloksi kutsuttua tuotantoa. Ohjaajista kalkuttalaiset Satyajit Ray, Mrinal Sen ja Ritwik Ghatak kuuluivat tähän ajanjaksoon. 1990- ja 2000-luvuilla puolestaan intialaiset kotimaansa ulkopuolella työskentelevät ohjaajat, kuten Mira Nair ja Deepa Mehta, ottivat täällä festivaalileivityksessä jalansijaa, samoin kuin pikkuhiljaa Bollywoodin viihde-elokuvatkin. Festivaaleista Espoo Cine, Rakkautta ja anarkiaa, ja Artisokka ovat pitäneet Suomessa huolen intialaisen elokuvan näkyvyydestä. Turun Diana-teatterissa on ollut mainittava, tosin pieni, intialaisen elokuvan festivaali vuonna 1989. Myös Yle Teema on esittänyt intialaisia elokuvia Suomessa.⁴⁷

⁴² Ravi S. Vasudevan, ”The Political Culture of Address in a ’Transitional’ Cinema: Indian Popular Cinema” teoksessa *Reinventing Film Studies* toim. Christine Gledhill & Linda Williams (London: Arnold, 2000).

⁴³ Pratar Chatterjee, ”Kulttuuri herää taas eloon Afganistanissa” Helsingin Sanomat, Kulttuuri 14.4.2002.

⁴⁴ Ashish Rajadhyaksha, ”The ’Bollywoodization’ of the Indian Cinema: Cultural Nationalism in a Global Arena” teoksessa *City Flicks, Indian Cinema and the Urban Experience* toim. Preben Kaarsholm (Kalkutta: Seagull Books Private Limited, 2004) 114.

⁴⁵ Sudha Rajagopalan, *Leave Discodancer Alone! Indian Cinema and Soviet Movie-going after Stalin* (New Delhi: Yoda Press, 2008).

⁴⁶ Mehboob Khanin elokuvan nimi *Aan* tarkoittaa suomeksi ylpeyttä, mutta sen suomalainen käännös on ollut vuonna 1955 *Salaperäinen Intia*, mikä saattaa kuvastaa tuon ajan suomalaisten mielikuvia Intiasta enemmän kuin itse elokuvan aihetta.

⁴⁷ Nämä tiedot perustuvat Jadavpurin yliopistoon tekemääni opinnäytetyöhön *Paradox of the Melodramatic Realism, Three Popular Hindi Films in the Finnish Newspaper Criticism* (2009), johon kräsin listan kaikista siihen mennessä Suomessa esitetyistä intialaisista elokuvista.

Osa 4

Valokuvaessee kertomassa

eikä tässä kohti merkitystä olisi ollut sillä, millaisissa oloissa ihmiset elävät. Ongelmana olisi ollut kuitenkin, kuinka hyvin kaikki haluamani tieto projektistani olisi välittynyt Dharavin asukkaille tulkin välityksellä. Lisäksi kuvieni vastaanotossa joku voi kiinnittää huomionsa ennemmin vaikkapa slummissa elämisen likaisuuteen kuin itse aiheeseeni. On selvä, ettei valokuvien vastaanottoa ja tulkintaa voi kuvaaja kokonaan itse määrittää. Merkitykset syntyvät osittain kuvanottohetkellä, mutta tämän lisäksi myös kuvien esillä ollessa, kun muut katsovat kuvia.

Tällaisia ongelmakohtia voi tulla vastaan enemmän silloin, kun kuvaaja ja kuvattava ovat eri yhteiskuntaluokista, eri tulotason maista tai mainittavasti erilaisista kulttuureista, kuten omassa tapauksessani. Olin lopulta tyytyväinen, ettei slummissa kuvaaminen onnistunut itsestäni riippumattomista syistä. Toisaalta päätös siitä, etten osallistunut slummikierrokselle, oli itse tekemäni. Tässä kohden jätin siis jotakin tietoisesti tekemättä siitä syystä, että halusin pitää valokuvausprojektissani linjan, johon olisi tyytyväinen vielä matkojeni jälkeenkin. En halunnut esimerkiksi maksaa kuvien ottamisesta kuvattavilleni, vaan tahdoin ennemminkin luoda ihmisiin sellaisen kontaktin, jossa voin nimenomaan aiheeni kautta saada vapaaehtoisia kuvattavia.

Omassa työssäni on vähemmän kuvia kuin Ageen ja Evansin teoksessa. Paikoittain valintaa piti tehdä siinä, valitsenko sarjaani mielestäni valokuvauksellisesti paremman vai kuvajournalistiselta kannalta informatiivisemmän otoksen. Valokuvaamisessa oli välillä haastetta esimerkiksi ravintoloiden sisätiloissa, kulkuvälineissä tai ilta-aikaan huonossa valaistuksessa ja massatapahtumassa kuvatessa.

Dokumentaarisuudessa pyritään yleisesti kunnioittamaan kuvauskohteita. Kunnioitus syntyy dokumentaristin tarkkailevasta, objektiivisesta asemasta kohteeseensa nähden. Tällaista dokumentaristin otetta suosii elokuvissaan suomalaisohjaaja Pirjo Honkasalo. Samaan aikaan, kun ohjaaja antaa kohteidensa olla vapaina ja hän pyrkii itse olemaan vailla painavia ennakko-oletuksia kuvaamistaan kohteista, Honkasalo kuitenkin valitsee tarkkaan kuvaushetken. Hän on puhunut useammassakin yhteydessä, kuinka valikoiva hän on kameran napin painamisen suhteen. Valinta luo dokumenttiin näkökulman. Honkasalon mukaan näkökulmattomuus taas tekee lopputuloksesta mitäänsanomattoman.⁵⁰ Mielestäni Honkasalon ajatus on hyvin realistinen, koska siinä tekijä hyväksyy sen, että yksittäinen henkilö ei voi esittää ”kaikesta kaikkea”, vaan ainoastaan yhden siivun todellisuudesta. Tämä siivu on se näkökulma, jota Honkasalo pitää tärkeänä.

Susan Sontag toteaa teoksessaan *Valokuvauksesta* näin: ”Se mitä henkilöstä tai tapahtumasta on kirjoitettu, on aina tietty tulkinta, samoin kuin käsin tehdyt kuvalliset ilmaisut, esimerkiksi maalaukset ja piirrokset. Valokuvat eivät yleensä ole niinkään näkemyksiä maailmasta kuin sen osia, todellisuuden pienoiskuvia, joita kuka tahansa voi tehdä tai hankkia itselleen.”⁵¹ Ajattelen Honkasaloa ja Sontagia mukaillen selkeän näkökulmallisuuden olevan näennäistä objektiivisuutta paljon rehellisempää. Tarkoitan ”kaikesta kaiken” –ilmaisulla ja näennäisellä objektiivisuudella sitä, että kuvaaja haluaa esittää todellisuudesta mahdollisimman kattavan otoksen, jolloin katsoja saattaa saada sen kuvan, että kyseessä on ”totuus”. Kattavassa otoksessakin silti informaatio on rajallista.

Kun kuvaaja rajaa näkökulman valmiiksi niin, että katsoja ymmärtää rajatun näkökulman esittämisen aiheesta, tällöin kumpikin, kuvaaja ja katsoja, ovat yhtäläisesti tietoisia siitä, että kyseessä on osa todellisuutta. Tämä ”osa todellisuudesta” on katsojalle ilmoitettu kuvaajan totuus. Tällaisesta näkökulmasta voi puhua subjektiivisena dokumentaarisuutena, jollaiseksi nimittäisin Honkasalon työskentelytapaa kuvaajana. Siitä lähtien, kun kuulin Honkasalon puhuvan tästä ajatuksestaan, se iskostui mieleeni ja olen itsekin ajatellut sen mukaisesti.

4.1. Dokumentaarisen perinne

Lähtökohtana opinnäytetyöni asettelussa oli James Ageen ja Walker Evansin teos *Let Us Now Praise Famous Men*. Pidin kirjan selkeästä järjestyksestä ja erityisesti siitä, ettei itse kuvien yhteydessä ollut ollenkaan tekstiä. *Let Us Now Praise Famous Men* -teoksessa on ensin 64 valokuvaa ja sen jälkeen tekstiosa. Halusin omassa työssäni antaa samanlaisen katsojan vapauden kuin Agee ja Evans olivat mielestäni antaneet, kun he eivät olleet kirjanneet mitään huomioitaan heti kuvien yhteyteen.

Kirjassa on kuvattu kolmea puuvillaplantaaseilla työskentelevää vuokralaisperhettä Alabamassa kesällä 1936. Valokuvaushanke on ollut osa vuonna 1935 aloitettua Farm Security Administrationin (FSA) projektia, jossa FSA pyrki estämään maanviljelyammateissa työskentelevien depressiota.⁴⁸ Ageen kuvia julkaistiin tätä kirjaa ennen Fortune-lehdessä, jolta Agee ja Evans saivat tehtävään toimeksiannon.

Kritiikkiä kuvia kohtaan syntyi siitä, että Ageen ja Evansin mainittiin menneen kuin ”jumalan vakoojina” ottamaan selvää köyhien vuokralaisten elämästä ja valokuvaamaan heitä.⁴⁹ Myöhemmin katsoja voi nähdä kauniina Annie Mae Gudgerin muotokuvan, jossa kuvattava antaa kasvot huonoille elinoloille ja ihmisen henkilökohtaiselle sinnittelemiselle köyhyydessä. Tällaisia kuvia voidaan esittää gallerioissa tai missä tahansa tilassa, erillään kontekstistaan, mutta itse kohteet elävät niissä oloissa, joissa kuvat on otettu. Katsojat voivat analysoida kuvia tavallaan ulkopuolisina, joutumatta miettimään vaikkapa kuvattavien avunsaantia tai edes myötelämään heidän tilannettaan.

Vastaavanlainen problematiikka on varsin tavallista missä tahansa jonkun toisen arkea dokumentoivissa projekteissa. Omassa hankkeessani tällainen kysymys tuli esille, kun suunnittelin ottavani kuvia elokuvien näkyvyydestä Intian suurimmassa Dharavi-slummissa Mumbaissa. Ensin pyysin intialaisia ystäviäni auttamaan paikalle menemisessä ja kuvien saamisessa, esimerkiksi tulkkaamisen suhteen, sillä omilla hindinkielen alkeillani ei slummiin olisi ollut asiaa. Lisäksi aavistelin myös, että alueelle olisi parempi astua paikallisen henkilön kanssa. Omatkaan intialaiset ystäväni eivät olleet kuitenkaan koskaan vierailleet Dharavissa, eikä heiltä tullut ideani suhteen sen mutkattomampia ajatuksia kuin itseltänikään.

Seuraavaksi sain käteeni mainoksen, jossa tarjottiin turistikierroksia Dharavissa. Koko ajatus tuntui luotaantyyntävältä, mutta ajattelin silti olla yhteydessä oppaaseen ja kysyä, olisiko alueelle mahdollista mennä ainoastaan valokuvaprojektia varten. Hinta olisi ollut Intian mitta-asteikolla kallis, tuhat rupiaa eli noin 15-16 euroa henkilöltä ja lisäksi kierrokselle olisi osallistunut muita. Ymmärsin, ettei oma ajatukseni vain tietyn teeman valokuvien ottamisesta siitä etukäteen sopimatta olisi onnistunut.

Vastaava ajatus pyrki väkisin mieleeni kuin ulkopuolisilla analysoijilla Ageen ja Evansin hankkeen kohdalla: mikä minä olen menemään Dharavin slummialueelle ja kuvaamaan alueen asukkaita esimerkiksi heidän katsoessaan yhdessä televisiota tai lasten imitoidessa Bollywoodin tanssiliikkeitä. Toisaalta tarkoitukseni oli vain dokumentoida,

48 Maanviljelijöiden huono tilanne oli seurausta yleisestä taloudellisesta ahdingosta toisen maailmansodan jälkeen.

49 WJT Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995) 294.

50 Honkasalo puhuu ajatuksistaan dokumenttielokuvaa koskien dokumentissa Laura Joutsin ja Juha Suomalainen, *Pirjo Honkasalo, elokuvaohjaaja* (2011) ja haastattelussa Anna Pesonen, ”Dokumentti on konkarin laji”, Sanomalehti Kaleva, Peto-liite 17.1.2003.

51 Kanerva Cederström ja Pekka Virtanen, käänt., *Valokuvauksesta* (Helsinki: Love kirjat, 1984) 10.

4.2. Yksi kuva – kuvasarja

Määrittelin kuvasarjani aiheet kolmeen teemaan: arkeen, teattereihin ja unelmiin. Lähdin liikkeelle elokuva-aiheen kytkeytymisestä arkeen – asioista, jotka näkyvät joka puolella Intian eri kaupungeissa ja ovat jokaisen intialaisen ulottuvilla. Tällaisia aiheita olivat esimerkiksi julisteet ja elokuvien myyntikojut. Teattereissa puolestaan arki ja unelmat yhdistyvät, sillä näytöksiin voi mennä keskellä arkipäiväänsä katsomaan tähtiloistetta valkokankaalta. Teatterit ovat myös huomattava osa kaupunkinäkömää. Teattereissa yhdistyvät arkisuus ja loistokkuus myös siinä mielessä, että teattereita on niin joka lähtöön. Unelmat kertovat taas siitä, miten fanit suhtautuvat elokuvatahtiin ja miten kuka tahansa voi kuulla kutsun Bollywoodiin.

Kuvasarjan kohdalla mielestäni tärkeiksi seikoiksi nousivat sarjan eroavaisuus yksittäiseen kuvaan nähden, sarjan rytmittäminen kuvakoon (yleis- ja lähikuvien) vaihtelulla sekä aikaperspektiivi. Käsittelin Hannu Vanhasen kirjoituksia kuvareportaasista, koska mielestäni hänen ajatuksena voi ulottaa koskemaan myös valokuvaesseeä. Kummassakin kuvareportaasissa ja valokuvaesseeessä on kyse kuvasarjasta. Muutoin kuvareportaasi ja valokuvaessee eroavat toisistaan tarkoituksiltaan ja luonteeltaan (vaikkakin luonteensa puolesta ne voivat tulla myös lähelle toisiaan).

Kuvareportaasi välittää kuvilla tietoa ja on usein ajankohtainen, uutisoiva. Valokuvaeseen genreä määritteleviä adjektiveja voisivat olla: kertova, tiedollinen, tyylielty, subjektiivinen, mielikuvituksellinen, kaunokirjallinen, selkeä, suora, analyttinen ja pohtiva. Valokuvaessee perustuu yleensä todellisiin tapahtumiin, mutta siinä on tyyllillistä ja ajallista liikkumavapautta.

Vanhasen mukaan yksi kuva ei tee kuvareportaasia, vaan se on usean kuvan ja tekstin kokonaisuus.⁵² Tämä ”levittää” kuvien painoarvoa siten, että kokonaisuuden kuvallinen merkitys ei ole kiinni yhdestä kuvasta, kuten usein tavallisissa uutisjutuissa. Vanhanen kuitenkin katsoo, että onnistunut kuvareportaasi sanomalehdessä voi olla hyvinkin tiivis, vain muutaman kuvan kokonaisuus. Kuvareportaasin voi tehdä vaikkapa neljällä erilaisella kuvalla, mikäli se on perustellumpaa kuin levittää aihetta sen suurempaan kuvamäärään, sillä kuvareportaasissa kuvien ei tulisi toistaa itseään.⁵³ Keskenään tarpeeksi erilaiset kuvat antavat kokonaiskuvan aiheesta ja virittävät ajatuksia itseään laajemmalle.

Kun uutisjutussa on yksi kuva, sellaiseksi valitaan usein se otos, joka kattaa uutisen sanomasta olennaisimman. Tietyn henkilön liittyessä juttuun kuvassa on usein kyseisen henkilön kuva, omakotitalon palaessa kuvassa voi olla talo liekeissä ja palokunta sammutustoissa. Yksittäisen valokuvan ajatellaan myös yleisesti vangitsevan yhden hetken. Tällaiseen hetkeen voi juuri tiivistyä aiheesta olennaisin, esimerkiksi jokin tietty näkymä tai tunne. Yksi kuva on yksi hetki. Kuvasarjassa puolestaan aihe jakautuu useaan ruutuun.

Omissa ajatuksissani kuvasarja antaa yksittäistä kuvaa enemmän tilaa ja näin mahdollisuutta kertoa aiheesta laajemmin. Kuvasarja mahdollistaa siis esimerkiksi erilaiset näkökulmat yhdestä aiheesta. Samoin, jos ajatellaan, että yksi kuva kertoo yhdestä hetkestä, tällöin kuvasarja voi kertoa useasta hetkestä samaan aiheeseen liittyen. Kun yksittäisessä kuvassa aiheesta kiteytyy olennainen, sen voi tavallaan levittää kuvasarjassa yhtä

ruutua laajemmalle. Tätä ei kuitenkaan mielestäni voi suoraan ajatella olennaisen ”laimentumisena”, samalla kun aihe jakautuu. Yksittäinen kuva ja kuvasarja ovat idealtaan erilaiset: jos yksi kuva on tiivistys jostakin aiheesta, niin tällöin kuvasarja voisi olla kuvallinen kertomus, jossa jokaisella kuvalla olisi suotavaa olla oma perusteltu paikkansa sarjassa.

Kuvasarja on ensisijaisesti sarja kuvia, joten tällöin ei voi pitää vaatimuksena, että jokainen sarjan kuvista toimisi yksittäisenä teoksena vaikkapa galleriassa. Näin voi silti olla. Tärkeintä mielestäni kuvasarjassa on kuitenkin, että sarja toimii sarjana – eli kuvat toimivat yhteydessä toisiinsa. Kuvasarjan vaatimus (tai ihanne) olisi näin ollen nimenomaan sarjallisuus.

Omassa kuvasarjassani mietin kuvien valintaa ja paikkaa kokonaisuuden kannalta siten, että aihe tuli tarpeeksi kattavasti esille sarjassa. Kuvasarjan tuli mielestäni näyttää se, kuinka usealla eri tavalla Bollywoodin elokuvamaailma näkyy ihmisten elämässä ja kaupunkikuvassa. Samalla halusin näyttää vaihtelevuutta yhden tietyn teeman sisällä, kuten elokuvateattereiden, -julisteiden ja näyttelijöiden kohdalla.

Kuvasarjassa yksittäisen kuvan sisältö on huomioitava suhteessa toiseen, joten kuvien järjestys täytyy huomioida. Galleriassa näyttelyn kulkusuunta on useimmiten esitetty teosten numeroinnilla. Kirjassa puolestaan sivunumerointi osoittaa, miten tekijä haluaisi kirjan vastaanotettavan. Toisaalta kuka tahansa katsoja voi vastaanottaa kuvat valitsemassaan järjestyksessä ja katsoa yhtä kuvaa tahtomansa ajan.⁵⁴ Edes sivunumeroidussa kirjassa vastaanottajaa ei voi kontrolloida, eli tekijän antama järjestys kuvien katsomiselle on ainoastaan yksi ehdotus.

Kuva-aiheiden vaihtelevuus saa aikaan sen, ettei katsoja puudu näkemäänsä. Toisaalta saman aiheen toistamista useammassa kuvassa voi käyttää tehokeinona. Toistolla voi korostaa oman aiheeni kohdalla vaikkapa jonkin tietyn elokuvan esilläoloa kaupungissa ja ihmisten elämässä, sillä jotkut elokuvat olivat toista näkyvämmiin esillä ja ne olivat levinneet läpi kaupungin. Tällainen elokuva voi olla näkyvämmiin esillä myös valokuvaesseeessä, verrattuna johonkin toiseen elokuvaan. Loka-marraskuussa 2011 elokuva *R4 One* oli esillä ympäri Mumbain kaupunkia. Kuvasarjassani uutuuselokuvan juliste on ensin Regal-elokuvateatterin ulkoseinässä. Seuraavaksi julisteesta on lähikuva, jossa halusin tuoda esille Shah Rukh Khanin aseman sankarina ja samalla yhtenä Bollywoodin ikonina. Lisäksi elokuva *Agnepaath* tulee esille kahdessa sarjani kuvassa, ensin elokuvateatterin julisteessa ja sitten, kun miehet jonottavat kyseisen elokuvan näytökseen.

Kuvasarjaan tulee mukaan myös aikaperspektiivi, verrattuna yksittäiseen kuvaan. Ajankulku syntyy siitä, että kuvia on otettu esimerkiksi eri vuorokaudenaikoina. David Campanyn teoksessa *Photography and Cinema* on esitelty vuodelta 1939 valokuvaessee ”The Perfect Parlourmaid”, jossa kuvataan salonkiapulaisen tekemisiä eri vuorokaudenaikoina. Company toteaa, ettei näistä kuvista yksikään ole tarkoitettu esitettäväksi ilman toista tai ilman kuvatekstiä, vaan jokainen kuva on silta seuraavaan otokseen.⁵⁵ Kerronnallisuuden, jatkuvuuden ja ajallisuuden osalta kuvasarjan voi päätellä lähestyvän elokuvaa enemmän kuin yksittäisen valokuvan.

Kuvien rytmiä sarjassa säätelevät visuaaliset seikat, kuten kuvakoon vaihtelevuus tai samankaltaisuus siirryttäessä kuvasta toiseen ja kuvien sisällön vaihtelevuus tai samankaltaisuus toisiinsa nähden. Visuaaliset muutoseikatkin voivat määrittää kuvien järjestystä, miksei vaikkapa kuvien värimaailma. Siirtyminen yleiskuvasta lähikuvaan luo eri vaikutelman kuin pysyminen yleiskuvassa usean kuvan kohdalla peräkkäin. Samoin kuvien sisällön kohdalla äkkinäinen siirtyminen ulkotilasta sisätilaan tai päivästä ilta-aikaan luo erilaisen vaikutelman kuin pysyminen samassa miljöössä tai vuorokaudenajassa usean kuvan ajan. Näitä seikkoja yritin ajatella, kun hahmottelin kuvilleni mielestäni sopivaa järjestystä.

⁵⁴ Susan Sontag kirjoittaa, että vaikka kirjan sivunumerointi osoittaisi, missä järjestyksessä valokuvia tulisi katsoa, järjestys ei siltikään sido lukijaa pysymään tietyssä järjestyksessä tai ilmoita, kuinka kauan kutakin kuvaa tulisi katsoa. Kanerva Cederström ja Pekka Virtanen, käänt., *Valokuvauksesta* (Helsinki: Love kirjat, 1984) 11.

⁵⁵ David Campany, *Photography and Cinema* (London: Reaktion Books Ltd, 2008) 70-71.

⁵² Hannu Vanhanen, *10+1 puheenvuoroa kuvareportaasista* (Helsinki: Sanomalehtien liitto, 2004) 10.

⁵³ Emt. 21.

Aiheeni vaati usein yleiskuvan käyttöä, esimerkiksi kokonaisia teatterirakennuksia tai kaupunkinäkymiä kuvatessa. Toisaalta yhdessä teattereista oli niin kiinnostava lippuluukku, että halusin sen kuvaan suhteellisen tiukalla rajauksella. Tässä valinta oli hyvin tietoinen; mielestäni teatterin ei muuten tarvinnut olla kuvassa mukana, sillä en nähnyt sen tuovan lisäarvoa kokonaisuuteen.

Roland Barthes toisaalta toteaa, että yksityiskohdat saavat hänet heräämään – kunhan ne ovat hänen itsensä kuvista havainnoimia, eivät valokuvaajan tarkoituksella kuviin tallentamia.⁵⁶ Lisäksi Barthes sanoo, että yksityiskohtien ansiosta (yleis)kuvat eivät ole enää ”mitä tahansa”, vaan niistä tulee ”jotakin”.⁵⁷ Voin peilata Barthesin ajatuksia omiin kuviini, joista yhdessä mies nukkuu kadulla, kotinsa ulkopuolella puisen sängyn päällä. Yksityiskohtana kuvassa on askarreltu ”juliste” *100% Love* –elokuvasta miehen taustalla. Äkkiä katsottuna kyseessä on tavallinen kiiltäväpintainen elokuvajuliste. Tarkennettuna elokuvajulisteesta on kuitenkin leikattu paloja, jotka on liimattu pahville. Miksi joku on nähnyt tämän vaivan? Pahvilla on puolestaan peitetty talon ikkuna, eli ilmeisesti ”juliste” palvelee visuaalista ja käytännöllistä funktiota talon omistajalle (joka nukkuva mies saattaa olla). En itse huomannut ”julisteen” askarteluosuutta kuvaa ottaessani, vaan vasta kuvaa tietokoneruudulta katsoessani.

Yksityiskohta voi kiinnittää huomion, terävöittää tai värittää koko kuvaa, luoda ristiriitaa ja provosoida katsojaa, mikäli muu kuva on aiheeltaan esimerkiksi rauhallinen maisemakuva, mutta idyllisessä maisemassa näkyy graffiteja tai hakaristejä roskapöntössä. Barthes tuntuu korostavan katsojan vapautta ja tulkintaa kuvien vastaanotossa. Itse pidän kuvaajan tarkoituksella rajaamista aiheista ja yksityiskohtien valinnoista. Tietenkin joskus ympäristön mukaan jättäminen onkin ”kuvan suola”.

On kaksi tapaa ajatella yksityiskohtien esittämistä: yksityiskohdat voivat olla osana kokonaisuutta tai esitetty lähikuvassa ilman kontekstiaan. Perustelluin esitystapa riippunee tilanteesta, kuvaajan omien mieltymysten lisäksi.

4.3. Kuvan ja tekstin suhde

WJT Mitchell esittää kirjassaan vaihtoehdon, että valokuvaessee voi olla yksinkertaisimmillaan vain sarja kuvia, kokonaan ilman tekstiä. Olen joskus aiemmin nähnyt itsekin päiväkirjamaista valokuvaesseistiikkaa, jossa kuvaa voi selittää vain yksi lause. Valokuvassahan ihanteena on, että kuva itsessään ”kertoo” jotakin, sanoja sisältämättä. Mitchell kuitenkin keskittyy kirjassaan sellaisiin valokuvaesseisiin, jotka sisältävät tekstiä ja joissa teksti on mukana vahvana elementtinä.⁵⁸ Olen aina tottunut käsittelemään tekstiä ja kuvaa yhdessä, joten minullekin luonteva lähtökohta on tarkastella sekä kuvaa että tekstiä sisältäviä valokuvaesseitä, samoin kuin näiden yhteen sovittamista.

Valokuvaesseessä merkittäviä kysymyksiä voisivat olla, kuinka paljon selvitystä kuvissa on mukana ja vastaavasti kuinka vähän tai paljon ilmaa vastaanottajalle jätetään. Tässä kohti mieleeni tulee Vanhasen kysymys kuvareportaasin kohdalla siitä, onko tavoitteena kertoa vai ilmaista.⁵⁹ Kysymys voi koskea pelkästään kuvia ja

myös kuvien ja tekstin yhteispeliä: kuinka paljon kerrotaan ja miten se tapahtuu.

Mitchellin mukaan valokuvaesseen tekstissä voi olla mukana jotain sellaista, mikä ei kuvissa näy, eikä se tulisi esille ilman asian erikseen kertomista.⁶⁰ Oman tulkintani mukaan tekstin voi ajatella kertovan omaa tarinaansa kuvakertomuksen rinnalla niin, että kuvat ja teksti kulkevat eteenpäin kuin rautatiekiskot. Välillä tekstin ja kuvien välillä voi olla yhtymäkohtia, välillä eroavaisuuksia, joita katsoja-lukija voi pysähtyä miettimään. Kai Mikkonen kirjoittaa, että kuvan ja sanan suhde on pitkälti lukijan ja katsojan tajunnassa syntyvä tulkinta. Hänen mukaansa kuvan ja sanan suhde herättävät vastaanottajan mielessä samalla myös muita ajatuksia ja mielikuvia (merkityksen konnotaatioita), jotka vaikuttavat tulkintaan.⁶¹ Täten voidaan ajatella, että tekijä voi antaa tietyt lähtökohdat kuvan ja tekstin yhdessä ymmärtämiselle, mutta lopullista tulkintaa hän ei pysty (eikä tarvitsekaan) määrittämään vastaanottajien taustoista ja eri tulkinnoista johtuen.

Mikkonen kirjoittaa Barthesin luomasta kahdesta pääfunktioista tekstille suhteessa kuvaan. Ankkuroinnissa (*ancragessa*) on kyse siitä, että teksti tavallaan varmistaa kuvan merkitystä, poistamalla samalla mahdollisuutta kuvan monitulkintaisuudesta. Vuorottelu (*relais*) puolestaan tarkoittaa sitä, että kuva ja sana ovat täydentävässä suhteessa toisiinsa niin, että teksti vie kuvan sanomaa eteenpäin esimerkiksi elokuvassa ja sarjakuvassa. Näissä dialogi kertoo jotain, mitä kuvassa ei ole valmiiksi.⁶² Kuitenkin nämä ovat Mikkosen mukaan varsin yksinkertaisia kategorioita kuvan ja tekstin (ikonotekstien) tutkimuksessa. Hän toteaa, että kuvan ja sanan vuorovaikutuksen muotoina toimivat myös täydentäminen, lisäys, vastakohtaisuus ja informaation ”ylimäärä”, joka palvelee esimerkiksi teoksen poeettista funktiota.⁶³ Näistä vastakohtaisuus ja ”ylimäärä” kuvan ja tekstin suhteessa ovat selkeämpiä kuin täydentäminen ja lisäys, joiden ero on ilmeisesti vain siinä, että täydentämisessä teksti tekee eheämmäksi jonkin puolen, joka kuvassa on jo osittain olemassa. Lisäyksenä voi olla kokonaan jokin lisätieto kuvaan nähden.

Valokuvaesseessä teksti voi yksinkertaisimmillaan pohjustaa kuvaa tai kuvaustilannetta, mutta toisaalta teksti voi myös liikkua vapaasti saman aiheen puitteissa, kuitenkin kuvasarjasta erillään olevissa yhteyksissä – jopa tekijän mielleyhtymissä. Omassa valokuvaesseessäni kuvalla ja tekstillä on lähes yhtäläinen painoarvo. Aloitin kuitenkin kuvasarjalla, joten mielestäni tällöin olen tehnyt tietoisien valinnan kuvan ja tekstin suhteesta. Tekstiosuuden kohdalla ainakin pyrin siihen, että se antaisi kuviin osaltaan täydennystä tai aiheeseeni vielä lisänäkökulmia.

Sanomalehtijournalismissakin oletus on, että kuvan täytyisi täydentää tekstiä tai antaa siihen uutta näkökulmaa. Joskus sanomalehdissä kuvat ja teksti voivat kuitenkin kulkea omia polkujaan. Muistan tilanteen, jolloin valitsin yhdessä *Turun Ylioppilaslehden* muun toimituksen kanssa ironisessa hengessä vuoden paras 2002 –tittelin saajia lehtimaailmassa. Parhaan kuvatekstin maininta tuli Helsingin Sanomien kuvatekstille ”orava”, kun kuvassa oli orava. Jollakin oli ollut kekseliäs työpäivä. Joka tapauksessa tämä voisi hyvin olla tyyppiesimerkki siitä, miten kuva ja teksti tekevät toisensa turhankin tyhjäksi. Toisaalta henkilöiden kohdalla vastaava käytäntö toistuu jokaisena viikonpäivänä: lehden sivulla on tiedetyn politiikon kasvokuva ja kuvan alla politiikon nimi.

Yleensä vastaavissa luontokuvissa voisi lukea alla esimerkiksi lause: ”Orava vaihtaa värinsä talveksi.” Ehkä Helsingin Sanomien kuvatekstissä kiinnitti huomion myös kyseiseen tilanteeseen poikkeuksellisen lyhyt ja naseva toteama.

Palaan vielä Hannu Vanhasen kirjan kohtaan, jossa puhutaan featuresta vapaampana kuvaa ja tekstiä yhdistävänä tyyppinä sanomalehdissä. Vanhasen kirjaa mukaillen feature voi kertoa mistä vain ja siinä oma

⁵⁶ Roland Barthes, *Camera Lucida* (London: Vintage Books, 2000), 47. Teos on käännetty myös suomeksi nimellä *Valoisa huone* 1985.

⁵⁷ Emt. 49.

⁵⁸ WJT Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995) 286.

⁵⁹ Hannu Vanhanen, *10+1 pubeenvuoraa kuvareportaasista* (Helsinki: Sanomalehtien liitto, 2004) 74-76. Vanhanen esittelee eri reportaasityypit: uutisreportaasin, matkareportaasin, ilmiöreportaasin ja feature-reportaasin, joista uutis- ja matkareportaasit ovat suoraviivaisimpia ja raportoivimpia, kun puolestaan ilmiö- ja feature-reportaasi ovat ilmaisullisia ja subjektiivisia, tekijänsä kokemuksiin perustuvia. Näiden lisäksi on hybridi-reportaasi, jossa on piirteitä eri reportaasilajeista.

⁶⁰ WJT Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995) 286.

⁶¹ Kai Mikkonen, *Kuva ja sana, Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä* (Helsinki: Gaudeamus, 2005) 56.

⁶² Emt. 58.

⁶³ Emt. 332-333.

persoonana on tärkeämpi kuin taustatietojen kartuttaminen.⁶⁴ Kirjan feature-esimerkissä kuvia on otettu esimerkiksi pyykkinarulta kevätaikana. Teksti on poeettista ja lähinnä viitteellistä kuviin nähden. Kuvien ja tekstin välillä on etäisyyttä. Periaatteessa siis mitä tahansa kuvia ja tekstiä voi yhdistää – kuvien ei välttämättä edes tarvitse olla esseistin itse ottamia. Niistä voi tehdä silti kertomuksen ja puhua ajatuksin.

WJT Mitchell puhuu neljästä eri valokuvaeseen esimerkistä, joita hän on käynyt läpi: James Ageen ja Walker Evansin *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), Roland Barthesin *Camera Lucida* (1980), Malek Alloulan *The Colonial Harem* (1986) sekä Edward Saidin ja Jean Mohrin *After the Last Sky* (1986).⁶⁵ Mitchell tarkastelee näissä kaikissa tekstin ja kuvan suhdetta. Kiinnitin huomioni kahteen teokseen, jotka tiesin jossain mielessä ennalta: *Let Us Now Praise Famous Men* ja *Camera Lucida*.

Mikkosen mukaan kuva ja sana ovat vain harvoin itsenäisiä ja toisistaan riippumattomia yksiköitään. Hän mainitsee, että esimerkiksi televisiossa kielellisen ja kuvallisen ilmaisun alueet toimivat saumattomassa yhteistyössä.⁶⁶ Ensimmäisessä Mitchellin esimerkissä kuvat ja teksti ovat keskenään tasa-arvoiset ja ne pelaavat saumattomasti yhteen, vaikka samalla kuvat ja teksti ovat niin itsenäiset, että niille on samoissa kansissa jopa omat osansa: ensimmäinen kirja kuville ja toinen kirja tekstille.⁶⁷ Toisin on *Camera Lucidassa*. Barthes ei ole itse ottanut teoksensa kuvia, vaan hän käyttää niitä lähinnä ”kuvituskuvina” ajatustensa havainnollistamiseen.⁶⁸ Barthesin tyyli tässä teoksessa on hyvin subjektiivinen, sillä hän lähtee tekstissä liikkeelle omien miellelyhtymiensä ja ehkä mieltymystensäkin kautta. Vaikuttaa siltä, että Barthes havainnoi ympäristöään ja tekee ilmapasti, jopa intuitiivisesti päätelmiä näkemästään.

Mitchell nostaa esiin kysymyksen siitä, miksi valokuvaessee on valokuvaessee – miksei esimerkiksi valokuvanovelli tai –teksti kävisi määritelmäksi. Vastauksena tähän hän sanoo, että essee on vakiintunut tekstimuoto, joka esiintyy sanoma- ja aikakauslehdissä.⁶⁹ Tästä syystä nimitystä valokuvaessee on helppo käyttää ja ymmärtää. David Company puolestaan erottaa toisistaan valokuvaeseen, kuvakertomuksen ja valokuvanovellin.⁷⁰ Hän on toisaalta kirjoittanut teoksensa huomattavasti myöhemmin kuin Mitchell. Ehkä tästä syystä eri kuvan ja tekstin yhdistelmämuotoja on edelleen vakiintunut toisistaan eroavina lajityyppeinä. Itse hahmotan edelleen valokuvaeseen elävänä määritteenä.

Valokuvaesseehän voi sisältää hyvinkin erityyppistä kuvamateriaalia ja piirteitä muista tekstimuodoista, kuten runoudesta tai tietokirjallisuudesta, jotka ovat huomattavan eriluonteisia tekstityyppejä. Tekijän tyyli ja valinnat määrittävät valokuvaesseeä huomattavasti.

Kerrotaanko kuvista sitten yksi lause vai sivun verran asiaa? *Let Us Now Praise Famous Men* –teoksessa, ensimmäisessä kuvien kirjassa, ei anneta valokuvista tiedoksi edes vuosilukua tai kuvauspaikkaa. Esseen vastaanottajan valaisemisen määrä riippuu esseen tekijän tyylistä, aiheesta ja siitä, mitä kuvat itsessään kertovat.

Tekstillä pyritään edesauttamaan kuvien tulkintaa.⁷¹ Teksti helpottaa siis vastaanottajaa katsomaan, mitä kuvissa näkyy. Ehkä tekstin voisi ajatella olevan valokuvaesseessä silti taustojen syventäjä ennemmin kuin silmien avaaja. Näin siksi, että kuvien täytyisi siis kertoa jotakin jo itsessään, ilman kirjoitettuja sanoja.

Päätelmät

Toteutin tutkimukseni intialaisten suhteesta populaarielokuvaan valokuvaamalla Intian viidessä kaupungissa sitä, miten intialainen populaarielokuva näkyy ihmisten elämässä ja kaupunkikuvassa. Tavoitteenani oli taltioida mahdollisimman monipuolisesti intialaiseen elokuvaan kytkeytyviä aiheita ihmisten keskuudessa, kaupunkiympäristöissä.

Kuvien ottamisen jälkeen selvisi kahtiajako siinä, miten ihmiset suhtautuvat Bollywoodiin. Esimerkiksi kaupunkien elokuvajulisteisiin ja mainoksiin ollaan niin tottuneita, ettei ihmisten huomio edes kiinnity niihin. Samalla näyttelijöihin suhtautuminen nousee mahtaviin sfääreihin. Tähtiä palvotaan lähes jumalien veroisina, heitä pidetään hyväntekijöinä ja elokuvamaailmaan pääsystä haaveillaan itsein. Lisäksi teattereissa nämä kaksi suhtautumistapaa, arkinen ja unelmoiva, yhdistyvät. Valkokankaalta voi mennä seuraamaan glamouria, tanssin ja laulun riemuloistetta, keskellä työviikkoaan.

Eri luokkien suhtautumisesta intialaiseen Bollywood-elokuvaan voisi sanoa opinnäytetyöni perusteella tehtynä päätelmänä, että mitä alempi luokka ja pidempi matka näyttelijöiden elämään, sitä enemmän ylitodellisuutta elokuvat luonnollisesti edustavat kansalle. Keskiluokka puhuu näyttelijöistä lähinnä tasoisinaan, he viittaavat näyttelijöihin etunimillä ja käyvät valikoiden katsomassa jonkun tietyn näyttelijän elokuvat. Elokuvissa käynti on keskiluokkaisille perheille ajanviettomuoto. Alemmissa luokissa lounaan hinta voidaan joskus kuluttaa elokuvalippuun – näin olen siis kuullut kaupunkilegendana.

Opinnäytetyöni taustakysymyksinä olivat, voiko intialainen populaarielokuva eheyttää jonkun arkea merkittävästi, varmistavatko Bollywood-elokuvat yhteiskunnan koherenssia Intiassa ja voivatko elokuvat vaikuttaa esimerkiksi Intian luokkaerojen vähenemiseen. Elokuva on tarjonnut muuallakin kuin Intiassa vastapainoa ankeille olosuhteille tiettyinä ajanjaksona, kuten Annette Kuhnin kertomana Britanniassa 1930-luvulla. Hän kirjoittaa:

”Mikä oli kuvien viehätys 1930-luvun ’elokuva-sukupolvelle’? Miksi he menivät elokuviin ja mitä he saivat irti kokemuksesta? Tämän päivän maalaisjärjellä ajatellen vastaus näihin kysymyksiin tiivistyy yhdessä sanassa: escapismi.”

”What was the attraction of the pictures for the ’movie-made’ generation of the 1930’s? Why did they go to the cinema, and what did they get out of it? In today’s conventional wisdom, the answer to these questions can be summed up in a single word: escape.”⁷²

Mihin kaikkiin tarpeisiin Intiassa elokuva sitten vastaa? Erotiikka valkokankaalla voi helpottaa repressiota, kun intialaisessa arjessa rakkaudenosoitukset ovat julkisia vain kiertoilmaisujen muodossa. Tunnekylläisyydestä muuten puhuttaessa olen kuullut suomalaistenkin katsojien pohtivan tietynlaista *katharsis*-reaktiota, kun he katsovat pitkää intialaista *masala*-elokuvaa, jossa käydään läpi kokonainen tunteiden vuoristorata.

Elokuvan yksi tehtävä Intiassa ja ulkomaille muuttaneiden NRI-yleisöjen keskuudessa on olla perinteiden vahvistaja. Pitävätkö elokuvat sitten yllä suurilukuisen kansan koherenssia? Elokuvia katsotaan yhdessä. Ne ovat ikään kuin kulttuurin kudelmia tai kollektiivisia ideaaleja. Elokuvia katsovat myös kaikki kansanluokat. Jos kaksi eri kastin kansalaista kohtaisivat kadulla ja alkaisivat puhua keskenään, he voisivat vaihtaa ajatuksia näyttelijöistä, elokuvien musiikkikappaleista ja ohjaajien panoksesta. Myös Intian lukuisat lukutaidottomat voivat katsoa elokuvia ja omaksua niistä sisältöä, toisin kuin vaikkapa kirjallisuudesta.

72 Annette Kuhn, *An Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory* (London: I.B. Taurus & Co Ltd, 2002) 215, käännös minun.

64 Hannu Vanhanen, *10+1 puheenpuoroa kuvareportaasista* (Helsinki: Sanomalehtien liitto, 2004) 39.

65 Suluissa ovat teosten alkuperäiset ilmestymisvuodet.

66 Kai Mikkonen, *Kuva ja sana, Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä* (Helsinki: Gaudeamus, 2005) 44.

67 WJT Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995) 290-292.

68 Emt. 302.

69 Emt. 288.

70 David Company, *Photography and Cinema* (London: Reaktion Books Ltd, 2008) 60-88.

71 WJT Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995) 289.

66

67

Kiinnostavin itselleni noussut seikka tutkimusta tehdessä oli kysymys eskapismista. Aloin miettiä kysymyksiä, kuten unelmien merkitystä työläässä arkitodellisuudessa ja toisaalta eskapismin valheellisuutta. Ihmiset tarvitsevat kuitenkin kevennystä arkeen. Tulin itse päätelleeksi, että uskon tavallaan intialaisen populaari- tai Bollywood-elokuvan kohdalla arkea täydentävään kokemukseen, ennemmin kuin eskapismiin pakoreittinä ulos katsojan arkitodellisuudesta.

Mielestäni tutkimuskysymyksen vaativat syventävää sosiologista tutkimusta Intian sisällä. Kokonaan toisenlainen vaihtoehto olisi keskittyä Bollywoodin merkitysten kartoittamiseen muualla maailmassa, NRI-yleisöjen keskuudessa Englannissa ja Yhdysvalloissa. Näissä maissa olisi mahdollista tutkia sitä, kuinka intialainen elokuva ylläpitää kotimaansa ulkopuolella asuvien intialaisten identiteettiä tai sitä, millaisia tilaisuuksia se tarjoaa intialaisväestölle kohdata toisiaan. Poliittisempaa tutkimusta olisi mahdollista tehdä intialaisen Bollywood-elokuvan merkityksistä, kun tietyissä maissa intialaista elokuvaa katsotaan amerikkalaisen elokuvan sijaan. Pystyisivätkö Bollywood-elokuvat toimimaan sillanrakentajana Intian ja Pakistanin kohdalla? Pakistanin ja Delhin välillä ei ole suoraa lentoyhteyttä, eivätkä pakistanilaispelaajat voi pelata Intian krikettijoukkueissa Shah Rukh Khanin kehotuksista huolimatta, mutta Pakistanissa halutaan silti katsoa Bollywood-elokuvia.

Kuvien aiheet järjestyksessä

Kyltti parturi-kampaamoon ja kauneussalonkiin Anjunassa, Goalla (2012). **Kansikuva**

Mies nukkumassa kotinsa ja *100% Love* –bengalielokuvan julisteen edustalla (Kalkutta, 2012). **9**

Näyttelijä Kunal Khemu juo Coca Colaa ja mies juo metallimukista (Panaji, 2012). **10**

Mies myy dvd-elokuvia Panajin New Marketilla (2012). **11**

Elokuvajulisteita (Chennai, 2012). **12**

Etelä-Intian elokuvavaikuttajan MGR:n kuva kadulla, poltettavien lehtien vieressä (Chennai, 2012). **13**

”I love you” – elokuvajuliste (Chennai, 2012). **14**

Näyttelijät Hrithik Roshan ja Kajol seinämaalauksessa Mirch Masala –ravintolassa, Kalkutassa (2012). **15**

Madan Puri (alh.vas) ja Jeevan olivat tunnetut roistot vanhoissa hindielokuvissa. Heidän lisäksi kuvassa esiintyy Rehman (alh.oik) ja ilmeisesti Danny Denzopga tai Amjad Khan (ylh.vas). Näyttelijä oikealla ylhäällä on tunnistamaton (Thugs-pubi, Delhi, 2012). **16**

Televisiotarvikeliike (New Market, Panaji, 2012). **17**

Shah Rukh, Salman ja Aamir Khan kuvassa kadulla (Kalkutta, 2012). **18**

Golcha-elokuvateatterin lippuluukku (Delhi, 2012). **19**

Kolme sukupolvea menossa katsomaan *R4 One* –elokuvaa (Oberoi-ostoskeskus, Mumbai, 2011). **20**

Ihmisiä entisen Capitol-elokuvateatterin edustalla (Mumbai, 2011). **21**

Art Deco –tyylinen Regal-elokuvateatteri Colaban terroristihyökkäyksen alueella, Mumbaissa (2011). **22**

Kyltti Regal-elokuvateatterin seinässä (Mumbai, 2011). **23**

Delite Diamond –elokuvateatteri (Delhi, 2012). **24**

Michiä jonottomassa *Agneepath*-elokuva näytökseen (Delhi, 2012). **25**

INOX-ketjun elokuvateatteri (Panaji, 2012). **26**

Kioskin myyjä ja *Dirty Picture* –elokuvan julisteet (Delhi, 2012). **27**

Bollywoodin ikoni Shah Rukh Khan kantaa Kareena Kapooria elokuvassa *R4 One* (Mumbai, 2011). **28**

Näyttelijälegenda Amitabh Bachchan kutsuu ihmisiä luovuttamaan verta julisteessa (Kalkutta, 2012). **29**

”Queen of Bollywood” Aishwarya Rai Bachchan ja Shiva-jumala (Delhi, 2012). **30**

Parturi-kampaamo ja kauneussalonki Anjunassa, Goalla (2012). **31**

Menolippu Bollywoodiin – tanssikurssin mainos (Panaji, 2012). **32**

Ilmoitus elokuvien avustajatarpeesta Mumbain paikallisjunan katossa (2011). **33**

Ihmiset yrittävät saada kuvan Amitabh Bachchanista kännykkäkameroillaan (Mumbai, 2011). **34**

Fanit (Mumbai, 2011). **35**

”Irfan Khan” (Mumbai, 2011). **36**

”Irfan Khan” ja diwali-juhlan bändi Amitabh Bachchanin talon sivustalla (Mumbai, 2011). **Takakansi**

Lähdeluettelo

Kirjallisuus:

Auerniitty, Mikko ja Heinonen, Harri. *Football Landscapes – Jalkapallon jäljet*. Helsinki: Suomen urheilumuseosäätiö, 2011.

Barnouw, Erik ja Krishnaswamy, S. *Indian Film*. New York: Oxford University Press, 1980.

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Lontoo: Vintage Books, 2000.

Berger, John. *Ways of Seeing*. Lontoo: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2008.

Campany, David. *Photography and Cinema*. Lontoo: Reaktion Books Ltd., 2008.

Cederström, Kanerva ja Virtanen, Pekka. *Valokuvauksesta*. Helsinki: Love kirjat, 1984.

Chattarjee, Partha. ”A Bit of Song and Dance.” Teoksessa *Frames of Mind, Reflections on Indian Cinema*. Toimittanut Vasudev, Aruna. New Delhi: UBSPD, 1995.

Chattarjee, Partha. *The Nation and It's Fragments, Colonial and Postcolonial Histories*. Delhi: Oxford University Press, 1993.

Chopra, Anupama. ”Shah Rukh Khan: A Global Icon.” Teoksessa *The Greatest Show on Earth, Writings on Bollywood*. Toimittanut Jerry Pinto. New Delhi: Penguin Books, 2011.

Dwyer, Rachel. ”The Indian Film Magazine, Stardust.” Teoksessa *Global Bollywood*. Toimittaneet Kavoori, Anandam P. ja Punathambekar, Aswin. New Delhi: Oxford University Press, 2009.

Eleftheriotis, Dimitris. ”Genre Criticism and Popular Indian Cinema.” Teoksessa *Asian Cinemas, A Reader & Guide*. Toimittaneet Eleftheriotis, Dimitris ja Needham, Gary. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2006.

Garga, B.D. *From Raj to Swaraj, The Non-fiction Film in India*. New Delhi: Penguin Viking, 2007.

Geetha, V., Rao, Sirish ja Dhakshna, M.P. *The 9 Emotions: Of Indian Cinema Hoardings*. Chennai: Tara Publishing, 2007.

Gokulsing, K. Moti ja Dissanayake, Wimal. *Indian Popular Cinema – A Narrative of Cultural Change*. New Delhi: Orient Longman Limited, 1998.

Hansen, Kathryn. *The Parsi Theatre: It's Origins and Development*. Kalkutta: Seagull Books, 2005.

Kuhn, Annette. *An Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory*. Lontoo: I.B. Taurus & Co Ltd, 2002.

Mikkonen, Kai. *Kuva ja sana, Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus, 2005.

Mitchell, WJT. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Nair, P.K. ”In the Age of Silence.” Teoksessa *Frames of Mind, Reflections on Indian Cinema*. Toimittanut Vasudev, Aruna. New Delhi: UBSPD, 1995.

Pinto, Jerry. *Helen, The Life and Times of an H-bomb*. New Delhi: Penguin Books, 2006.

Prasad, M. Madhava. *Ideology of the Hindi Film, A Historical Construction*. New Delhi: Oxford University Press, 2004.

Rajadhyaksha, Ashish. ”The ’Bollywoodization’ of the Indian Cinema: Cultural Nationalism in a Global Arena.”

Teoksessa *City Flicks, Indian Cinema and the Urban Experience*. Toimittanut Kaarsholm, Preben. Kalkutta: Seagull Books Private Limited, 2004.

Rajagopalan, Sudha. *Leave Discodancer Alone! Indian Cinema and Soviet Movie-going after Stalin*. New Delhi: Yoda Press, 2008.

Sekula, Allan. *Canadian Notes*. Los Angeles: Los Angeles Contemporary Exhibitions, 1986.

Tamminen, Tapio ja Zenger, Mikko. *Moderni Intia, Ristiriitojen suurvalta*. Tampere: Vastapaino, 2000.

Thomas, Rosie. ”Popular Hindi Cinema.” Teoksessa *World Cinema, Critical Approaches*. Toimittaneet Hill, John ja Church Gibson. New York: Oxford University Press, 2000.

Thomas, Rosie. ”Zimbo and Son Meet the Girl with the Gun.” Teoksessa *Living Pictures, Perspectives on the Film Poster in India*. Toimittaneet Blamey, David ja D’Souza, Robert. Lontoo: Open Editions, 2005.

Vanhanen, Hannu. *10+1 pubeenvuorokuvareportaasista*. Helsinki: Sanomalehtien liitto, 2004.

Vitali, Valentina. *Hindi Action Cinema, Industries, Narratives, Bodies*. New Delhi: Oxford University Press, 2008.

Virdi, Jyotika. *The Cinematic ImagiNation, Indian Popular Film as Social History*. Ranikhet: Permanent Black, 2007.

Lehtiartikkelit

Pesonen, Anna. ”Dokumentti on konkarin laji”. Sanomalehti Kaleva, Peto-liite 17.1.2003.

Pesonen, Anna. ”Intiassa näkökulman määrittää peruskatsoja.” Kritiikin Uutiset 3/2004, 26-27.

Prasad, M. Madhava. ”Cinema and the Desire for Modernity.” Journal of Arts and Ideas 25-26/1993, 77.

Verkkoartikkelit

Brooks, Tom. ”Indian film’s love affair with fantasy.” BBC:n verkkosivu 2.12.2011.
<http://www.bbc.co.uk/news/world-radio-and-tv-15820462> (viimeksi käyty 16.4.2012).

Hakala, Satu. ”40 newyorkilaista ahtautuu Galleria Rongaan.” Keskustori.fi –sivusto 21.12.2010.
<http://www.keskustori.fi/ajankohtaista.php?ID=3114> (viimeksi käyty 16.4.2012).

PTI-uutistoimisto. ”Shah Rukh Khan feels Pak players should have been picked.” Dnaindia.com –sivusto 24.1.2010. http://www.dnaindia.com/sport/report_shah-rukh-khan-feels-pak-players-should-have-been-picked_1338972 (viimeksi käyty 16.4.2012).

Muut verkkolähteet

NDTV-uutiskanava. “Shahrukh Khan supports pakistani players IPL.” YouTube –sivusto 30.1.2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=5oRPKvzWXxM>

Elokuvat

Sternberg, Tim. *Salim Baba*, 2007.

Joutsen, Laura ja Suomalainen, Juha. *Pirjo Honkasalo, elokuvaohjaaja*, 2011.

Haastattelut

Biswas, Moinak. Sähköpostihaastattelu, 4.4.2012.

Gangar, Amrit. Sähköpostihaastattelu, 26.3.2012.

Mathur, Umesh. Haastattelu, Kalkutta, 11.1.2012.

Prasad, M. Madhava. Sähköpostihaastattelu, 5.4.2012.

Sen, Supriyo. Sähköpostihaastattelu, 4.4.2012.



Taitto: Jussi Jääskeläinen